

Université de Montréal

**La dimension religieuse de *Regards et jeux dans l'espace*
d'Hector de Saint-Denys Garneau**

par
Stéphane Boucher

Département d'études françaises
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

décembre, 2003

© Stéphane Boucher, 2003



PQ

35

U54

2004

v.038

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
La dimension religieuse de *Regards et jeux dans l'espace*
d'Hector de Saint-Denys Garneau

présenté par :
Stéphane Boucher

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

François Hébert
président-rapporteur

Robert Melançon
directeur de recherche

Gilles Dupuis
membre du jury

Mémoire accepté le :

Résumé

Nous reconsidérons *Regards et jeux dans l'espace* d'un point de vue religieux. Après avoir scruté, d'une part, les premières interprétations religieuses de sa poésie et d'autre part, analysé la réception qu'ont connu le *Missel* et *L'Imitation de Jésus-Christ* dans les oeuvres en prose de Saint-Denys Garneau, la poésie s'est affirmée indissociable d'une puissante expérience religieuse. Or, loin de reprendre les poncifs et les dogmes établis de l'époque, le poème de *Regards et jeux dans l'espace* relate plutôt les états les plus intimes de l'être, vraisemblablement liés au religieux, mais sans que jamais le Dieu n'apparaisse. Le poème est la trace laissée par la rencontre avec le « tout autre ». Lancé comme un appel, le chant poétique se veut de prime abord *viva vox* : la voie et la voix de l'être garnélien fasciné par la Beauté dans sa recherche d'essence. Puis, l'être ne sortira pas indemne d'une telle quête. Dessaisi de lui-même, la lente traversée qu'il entame le laisse en dérélition : petit devant l'Immense, humble devant le Terrible. C'est dans tous ses états, lancé sur les lieux religieux et poétiques, qu'il emprunte les chemins de la métamorphose. Et sur cette voie, une irrémédiable purification a lieu dans un « feu dévorant », ce qui le mènera à une révélation finale, où les frontières seront abolies et où l'Être sera rencontré.

Mots clés : Saint-Denys Garneau... Religieux... Métamorphose... Dévoilement...

Abstract

Regards et jeux dans l'espace is reconsidered from a religious viewpoint. Having closely examined, first of all, the earlier interpretations of Saint-Denys Garneau's poems and then having analysed the response to the *Missel* and *L'Imitation de Jésus-Christ* in his works of prose, it would seem impossible to dissociate his poetry from a powerful religious experience. Indeed, instead of rehashing the conventions and rigid dogmas of the times, the poetry in *Regards et jeux dans l'espace* presents the intimate state of the innermost being, undoubtedly linked to the religious without the appearance of "the God". The poem is the trace left by a meeting with the "complete other". Put forth as an appeal, the poetic hymn is, to begin with, *viva vox*: the path and the voice of Garneau being fascinated with Beauty as he seeks true substance. The being does not go through such a search unaffected. Depossessed of himself, the slow passage that he enters leaves him in a state of abandonment; tiny in the presence of the Immense, humble in the presence of the Terrible. Completely distressed and thrown onto religious and poetical ground, he follows the paths of metamorphosis. And, along this road, an irremediable purification takes place in a "devouring fire". This leads to a final revelation where frontiers are abolished and the Being is encountered

Key words : Saint-Denys Garneau... Religious... Metamorphosis... Unveiling...

Table des matières

Résumé / Abstract	iii
Table des matières	v
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1 – Le religieux. Un état de la question	7
1.1 Marie-Blanche Ellis	7
1.2 Frère Lévis Fortier	13
1.3 Romain Légaré	17
Chapitre 2 – Les lectures religieuses	22
2.1 Description des lectures religieuses	22
2.2 Appropriation des lectures religieuses dans l'œuvre en prose	26
2.3 De la lecture à l'écriture. De la prose à la poésie	30
Chapitre 3 – L'appel : la prière, le psaume, le poème	33
3.1 Le psaume du paysage	35
3.2 Le non-chant ou la plainte	38
Chapitre 4 – La précarité ou le « sentiment de créature »	42
4.1 De l'agonie à la soif	43
4.2 De la nuit au désert	46
4.3 De l'enfermement à la <i>pro-vocation</i>	49
Chapitre 5 – Les métamorphoses de l'être	52
5.1 La dissémination purificatrice	53
5.2 L'échange alchimique	58
5.3 Le voyage transfigurant	66
Chapitre 6 – Voile et dévoilement	71
6.1 La femme-voile	72
6.2 La révélation	77
Conclusion	82
Bibliographie	86

Remerciements

À ma femme, qui a parcouru ces instants avec moi, pour son amour sans mesure, pour sa foi; pour nos moments sacrifiés et parce qu'elle aussi y laisse beaucoup d'elle-même.

À ma mère, pour la valeur « travail », pour les combats perdus et gagnés, pour son courage qu'elle m'a transmis.

À mes amis d'un autre temps, que je n'oublie pas et que j'espère encore, David, David et Simon, pour les souvenirs vivants et pour la différence que vous faites toujours.

À mes amis d'aujourd'hui, Valérie, Alex, Steph et Louis, pour les combats communs et pour la foi qui nous unit.

À mon premier lecteur et ami, Charles, pour sa générosité et son amour des mots, sans lesquels ce travail n'aurait jamais été; pour ses critiques qui ont été bien souvent une inspiration.

À mon père, pour la curiosité intellectuelle et pour tout ce qui me reste à découvrir.

À François et Julie, pour leur soutien, leur compréhension dans l'incompréhensible, leur amour et leur présence qui m'ont été des encouragements.

À Gilles et Lois, pour leur sagesse, les bons mots, pour les exemples vivants qui parlent plus encore que tout.

Enfin, je remercie mon directeur de recherche, M. Robert Melançon, pour sa confiance, ses conseils et sa rigueur qui ont permis l'avancée de cette lecture.

À Jésus-Christ, pour la Vérité.

Introduction

Mystère qui est précisément la poésie pure.

Saint-Denys Garneau

Dans un texte sur la dimension religieuse de la poésie garnélienne, Gilles Marcotte affirmait avec clairvoyance que « [...] l'expression littéraire et l'expression religieuse, le langage et le langage de la « charité » naissent ensemble, arc-boutés l'un à l'autre et peut-être aussi, aucune contradiction ne doit nous arrêter, fécondés et menacés l'un par l'autre. »¹ « Ensemble », c'est exactement en ce sens que nous avons considéré le religieux et le poétique, qu'ils aient été en lutte ou en harmonie. La dimension religieuse nous est apparue à un second degré, ailleurs que dans les simples syntagmes et expressions religieuses évidentes. C'est à un degré plus profond, dans « les langages » — pour reprendre l'idée de Marcotte —, là où la poésie et la religion ne font plus qu'un, que sourdraient certaines images, mécanismes, lieux et états communs au religieux et au poétique. C'est à cet égard à l'intérieur et en périphérie du *texte*² que nous avons recherché ces correspondances entre le religieux et la poésie, rarement pour les retrouver parfaitement intactes, préservées, mais, au contraire, pour les retracer bien souvent déformées et transfigurées par le contact « terreur » entre les signes, selon le mot de Laurent Jenny³, où ils semblent s'être disputé le territoire de la page et du sens. La page étant le lieu où s'entrechoquent chez Saint-Denys Garneau, les idéaux sinon d'une modernité émergente, du moins d'une liberté poétique nouvelle et ceux

¹ Marcotte, Gilles, « Pauvreté de Saint-Denys Garneau », in Routier, Gilles et Warren, Jean-Philippe (sous la direction de), *Les Visages de la foi : figures marquantes du catholicisme québécois*, Montréal, Fides, 2003, p. 114.

² Le texte au sens où l'entend Kristeva : « nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques; 2. il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. » Kristeva, Julia, « Le Texte clos », *Semiotike. Recherches pour une sémantique*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1969, p. 113.

³ Voir Jenny, Laurent, *La terreur et les signes : poétiques et ruptures*, Paris, Gallimard, 1982.

d'une tradition religieuse bien assimilée et fortifiée, mais toujours en quête d'approfondissement.

Jamais chez Saint-Denys Garneau il n'y a eu volonté d'abolir la portée religieuse du poème : « Mon intention est de me vouer à l'art : à la poésie et à la peinture. C'est par Dieu qu'on atteint le Beau (O : 614; OP :198). »⁴ Il fallait plutôt arracher la poésie et le religieux à leurs routines; les désembourber d'une tradition qui était de plus en plus étouffante⁵. Il s'agissait en quelque sorte de déplacer le centre du religieux traditionnel — ou plutôt de le recentrer —, plus près de la « réalité vivante », ce que lui et les autres de *La Relève* nommaient le « Renouveau spirituel ». Mais rapidement, le projet d'écriture de celui qui veut écrire *en dehors des* cadres établis pour pourchasser la « réalité vivante » se heurte à un sentiment de profanation et dès lors, il ne peut pénétrer le sacré que par « effraction ». Saint-Denys Garneau, en bout de course, aura bien senti l'outrage que constituait son oeuvre, et il n'est pas exclu que ce sentiment soit une des causes de son silence à la fin de sa vie. *Regards et jeux dans l'espace* se trouve donc d'emblée *en dehors* du religieux habituel et côtoie ainsi la profanation⁶. En ce sens, le recueil ne nous apparaît pas comme *consacré*, mais bien *dé-sacré*, c'est-à-dire qu'il déplace le religieux vers un ailleurs, il le « transpose » dans un lieu, ou plutôt, un « espace » autre et neuf⁷. Déjà, nous sommes bien près du processus de la *méta-morphose* que nous retrouverons dans les poèmes, selon lequel l'être « se change d'une forme en une autre », peut-être pour arriver plus près de son centre⁸.

⁴ *Recueil de poésies. Inédits de 1928*, Présentation de Gisèle Huot, Montréal, Éditions Nota Bene / Éditions de l'Outarde, 2002, p. 128.

⁵ « Comme écrivait Bernard, il faut se débarrasser des systèmes philosophiques et scientifiques comme un vrai esclavage intellectuel. » *Journal*, Montréal, BQ, 1996, p. 190. C'est à cette dernière édition que renvoient toutes les autres citations provenant du *Journal*.

« Mais notre époque, qui remet en question toutes les valeurs, toutes les intentions, veut avant tout le retour à la vie, à la réalité vivante, quitte ensuite à conserver les formes encore viables de la tradition. Elle entend se rattacher aux œuvres du passé, à sa sève même, et non aux formules qu'il nous légua toutes faites. » *Ibid.*, p. 142.

⁶ « *Profanus* signifie proprement “qui est devant”, c'est-à-dire “hors du temple”, d'où “non consacré, qui n'est plus sacré”, par opposition à *sacer* (→sacré) et, par extension, “impie”, et hors de toute référence religieuse “non initié, ignorant”. » *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome III, p. 2957.

⁷ « [...] j'ai éprouvé dès mon jeune âge cette nécessité de rejoindre la réalité, de la posséder ailleurs, plus parfaitement, éternellement. » *Journal*, p. 129.

⁸ Ainsi que l'allègue un des sens de *meta* : « *Meta* a probablement signifié en grec ancien « au milieu de » (...) ». *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, p. 2214.

« Il est vrai que tout est affaire de centre »⁹ chez Saint-Denys Garneau, lequel est aussi le lieu de l'expérience mystérieuse du « tout autre »¹⁰; rencontre avec celui qui est plus soi-même que soi, celui qui est un autre en soi. Notre lecture se propose donc de reconsidérer *Regards et jeux dans l'espace* à partir de la question du religieux. Étonnamment, les réflexions de Rudolf Otto sur le sacré, sur les « traces » laissés en l'homme par l'expérience religieuse et sur les réactions suscitées par le « tout autre », se sont avérées particulièrement éclairantes : le sens profond et subtil que peut receler le poème de Saint-Denys Garneau était cerné par ses fines analyses sur « l'élément non-rationnel dans l'idée du divin ». Par ailleurs, les préoccupations religieuses exprimées par le Saint-Denys Garneau prosateur ouvraient aussi des pistes intéressantes. Surtout, nous avons interrogé avec précautions le rapport qu'entretenait le poète avec certains textes religieux : *L'Imitation de Jésus-Christ* et le *Missel*. Dès lors, une étroite correspondance allait s'établir entre le *sens* des poèmes et certains éléments de l'« expérience religieuse » de Saint-Denys Garneau. *L'Imitation*, un recueil d'exercices spirituels, et le *Missel*, le texte de la messe, étaient tenus en haute estime par Saint-Denys Garneau. Ces textes de piété invitent leur lecteur à une recherche de la grâce, de la présence divine et provoquent en l'homme des mouvements analogues à ceux que Saint-Denys Garneau croyait devoir retrouver en poésie. Bien que ces textes aient fortement marqué le poète, ce n'est pas tant leur essence ou leur contenu qui s'est transposé dans la poésie, mais plutôt, les états d'âme, les « traces » d'une expérience religieuse que suscitent de telles lectures. Or, les marques laissées par ces lectures religieuses et les mouvements vers l'« harmonie supérieure » qu'elles sous-tendent se retrouvent dans la poésie, que nous avons regroupés en quatre temps : l'« appel »; le « sentiment de créature »; la « métamorphose » et le « dévoilement ». Le sujet garnélien, vraisemblablement, circule entre ces états qui ont tous trait au religieux d'une manière ou d'une autre. Mais bien souvent, le franchissement d'un état à un autre, ardu et pénible, ressemblera davantage à une

⁹ « Tant il est vrai que tout est affaire [d]e centre », *Journal*, p. 92.

¹⁰ Le terme, emprunté au philosophe et théologien allemand Rudolf Otto, traduit le mieux, selon nous, l'expérience religieuse contenue dans le poème. Voir Otto, Rudolf, *Le Sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1949.

lente traversée plutôt qu'à un passage¹¹. Nous observerons donc les diverses modalités du sujet autour du champ d'images engendré par ces états, modalités comprises comme une dialectique entre le renoncement de soi et la recherche de la « présence divine », entre l'intériorité et l'extériorité toujours en mouvement vers la « réalité absolue ». L'être garnélien, voyageur étranger, tentera par tous les moyens de pénétrer un certain état « autre ».

Celui qui n'hésite pas à se reconstituer lui-même « rythme intérieur par quoi une chose est belle »¹² vit d'abord le poème comme « vérité » de l'être, toujours en quête de « l'harmonie supérieure ». En lui, dans le mot et dans la nature, il poursuit, infatigable, « la chose qui n'est pas loin d'avoir une âme »¹³. Par une sorte d'intuition profonde, peut-être l'*anamnesis* platonicienne¹⁴, il se sensibilise aux différentes voix autour et en lui, lesquelles deviendront enfin le poème. Une première, qui sera la « meilleur[e] pour vous chanter / les champs / et vous les arbres transparents » sourd surtout dans la section « Esquisses en plein air ». Durant ces instants, où l'éternel infiltre le fini pour la durée d'une « étoile filante », le poète chante vraisemblablement la « merveille qui est arrivée, la rencontre [...], l'être qui fut *présent*, visible du côté de la beauté. »¹⁵ Alors, le « fascinant »¹⁶ aura

¹¹ Selon la distinction faite par Isabelle Daunais, bien que l'être garnélien recherche les hauteurs, ses franchissements sont habituellement plus près de la traversée, c'est-à-dire plus ardu qu'un simple passage : « La traversée est plus laborieuse que le passage, moins aérienne. Elle est aussi plus longue et plus lente, loin de tous les instantanés, car le voyageur n'est pas *dans* le mouvement qui l'emporte, mais *en dehors* de ce mouvement, dans cet extérieur qui pèse sur les choses et dessine leur contour. » Daunais, Isabelle, « Une vitesse littéraire : la lenteur », *L'Inconvénient. Revue littéraire d'essai et de création*, numéro 1, mars 2000, p. 15.

¹² Voilà ce qu'il admirait chez Katherine Mansfield : « Elle est infatigablement à la recherche de l'amour dans tout. Elle cherche le rythme intérieur par quoi une chose est belle. », *Œuvres en prose*, édition critique établie par Gisèle Huot, Montréal, Éditions Nota Bene / Éditions de l'Outarde, 2002. p. 270. Tous les renvois subséquents à cette note à propos des *Œuvres en prose* seront indiqués par OP.

¹³ Saint-Denys Garneau parlait de cette manière de l'œuvre de Châteaubriant qui selon lui « jette sur la nature un regard chargé de tendresse attentif à découvrir « la poésie de la chose qui n'est pas loin d'avoir une âme ». OP, p. 63.

¹⁴ « Mais l'intuition sentimentale et le jugement esthétique seraient impossibles si au fond de la raison ne se trouvait pas déjà un obscur pressentiment des réalités supérieures. Ce pressentiment n'est autre chose que l'*anamnesis* platonicienne de l'idée. » Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ OP, p. XCI. Nous soulignons.

¹⁶ « Le *fascinans*, l'élément captivant du numineux, se schématise par la bonté, la miséricorde, l'amour; ainsi schématisé, il devient la « grâce » au sens complet du mot, qui forme avec la sainte

envahi, rempli le poème. La « terrible exigence des mots qui ont soif de substance » aura été comblée, cette fois, non pas par « moi-même »¹⁷, mais par la substance de la « rencontre ». Le poète, rasséréné par une *révélation*, entend la *voix* et la *projet*te dans le poème qui devient alors la *voie* même de sa réalisation. Le psaume ou la prière. La *viva vox*.

De l'autre côté du fascinant, à l'opposé, se trouve le « *tremendum* »¹⁸ : l'effroyable. Lorsque la voix se trouve du côté effrayant du « numineux »¹⁹, elle ne se tait pas pour autant, mais elle « continue à psalmodier dans l'absence qui s'épaissit »²⁰. L'être, en dérélition, comme « déroulé sur une grande étendue » « s'abîme dans son propre néant et disparaît devant ce qui est au-dessus de toute créature. »²¹ La mort devient alors un *signe* puissant du « tout autre »²², du sentiment le plus profond du religieux. L'être stagne, il est enfermé dans sa précarité et sa finitude qui « coupe le regard au début / Coupe à l'épaule le regard manchot »²³. L'homme garnélien fait entendre sa « symphonie déjà perdue déjà fondue », sa voix qui combat le poids de la finitude et du temporel.

Mais parfois, le dessaisissement et la néantisation ne seront que passage : une « machination », une « opération », une « transfusion » pour un « échange » entre soi et l'« autre », un moyen « d'abandonner son identité pour s'incarner dans l'objet à rendre. »²⁴ Alors, le sujet ne sera plus en perdition, mais sur le chemin de

colère une harmonie de contrastes et qui prend, comme cette dernière, une nuance mystique grâce à l'élément numineux qui s'y insère. », Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷ « J'ai entendu l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même. », « Monologue fantaisiste sur le mot », OP, p. 109.

¹⁸ « Il reste effroi mystique et provoque dans la conscience, comme réaction, le « sentiment de l'état de créature » (...), le sentiment de notre néant, de notre effacement devant l'objet dont nous avons pressenti, dans la « terreur », le caractère terrifiant et la grandeur. » Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Le « numen », est selon Otto, l'« être surnaturel sans représentation plus exacte », *Ibid.*, p. 235.

²⁰ « Monologue fantaisiste sur le mot », OP, p. 110.

²¹ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 25.

²² « Le sentiment du mystère ou de l'*anyad-eva* (le « tout autre ») est le sentiment religieux fondamental. » Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 14.

²³ Une des puissantes images du recueil : « Comment voulez-vous danser j'ai vu les murs / La ville coupe le regard au début / Coupe à l'épaule le regard manchot », « Spectacle de la danse », *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, BQ, 1993, p. 25. Sauf mention contraire, tous les poèmes cités renverront à cette édition.

²⁴ « Elle (K. Mansfield) soumise à l'objet, pareille aux grands, à Proust cet artiste si honnête, si consciencieux, à Debussy. Soumise jusqu'à en abandonner son identité pour s'incarner dans l'objet

la *purification* et en route vers la *métamorphose*. La voix qui se fera entendre sera celle du passage, du voyage, du « balancement », du « laissez-moi traverser »; celle par laquelle « s'opère petit à petit un jeu de bascule par quoi l'équilibre de juste tension entre le spirituel et le matériel se rétabl[it]. »²⁵ Sur le seuil, l'homme garnélien chantera alors sa traversée et sa transfiguration.

En fin de parcours, le poète « pousse[ra] le périmètre à sa limite / [...] Dans l'*espoir* et d'un éclatement des bornes / Par quoi retrouver *libre* l'air et la *lumière*. »²⁶ Chant de liberté, d'espérance et de lumière. Le poème chantera une délicate célébration de la femme, moment où le poème atteindra le paroxysme de sa limpidité et touchera, ou presque, à l'« Au-delà » garnélien. Nous entendrons alors la voix la mieux taillée « à force d'esthétique », la mieux *découverte*, dévoilant soudainement « ce lieu sans lieu qui a nom poésie »²⁷.

à rendre. Elle dit que pour peindre ou décrire une pomme, il faut « devenir cette pomme », « être plus pomme que n'importe quelle pomme. » OP, p. 271.

²⁵ OP, p. 451.

²⁶ « Autrefois j'ai fait des poèmes », p. 64.

²⁷ Melançon, Robert, *L'Avant-printemps à Montréal*, « Lettre à Jacques Brault », Montréal, VLB éditeur, p. 21.

CHAPITRE 1

Le religieux. Un état de la question

Notre étude sur la dimension religieuse de *Regards et jeux dans l'espace* serait nettement incomplète si, pendant un moment, nous ne nous arrêtions pas sur les premières interprétations qui se sont déjà intéressées à cet aspect. Nous retenons donc trois critiques : Marie-Blanche Ellis, Frère Lévis Fortier et Romain Légaré, qui ont établi les premières assises critiques et qui ont fourni les études les plus substantielles sur le religieux dans la poésie de Saint-Denys Garneau. Pour chacun d'eux, nous avons interrogé et examiné de quelle manière ils avaient repéré et compris les différentes marques de religieux dans *Regards et jeux dans l'espace*. Selon leurs outils d'analyse employés et leurs principaux axes de décryptage, ces critiques en sont arrivés à des conclusions passablement différentes. Par exemple, la seule désignation d'un terme précis pour nommer le « religieux » pose problème. On parlera, sans trop de distinction et en alternance, de poésie « métaphysique », « spirituelle », « mystique », « humaine », « ascétique », etc. Notre tâche sera donc d'apporter quelques précisions à partir des analyses de ceux qui, avant nous, ont reconnu la présence du religieux dans l'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau.

1.1 Marie-Blanche Ellis

Lors de la parution de son livre *Saint-Denys Garneau. Art et Réalisme*, en 1949, Marie-Blanche Ellis occupe une situation qui sera unique dans l'histoire de la réception de l'œuvre de Saint-Denys Garneau. En effet, elle ne dispose à ce moment d'aucun document biographique pour appuyer ses analyses, mis à part quelques textes, publiés ici et là dans certaines revues, et les informations

divulguées par les amis du poète. Le *Journal*, *Les Lettres à ses amis* et les poèmes publiés posthumes sont encore à paraître. Cette situation démarquera ses analyses de celles qui suivront au moins de deux manières. Tout d'abord, son étude sera exclusivement centrée sur *Regards et jeux dans l'espace*, ce qui contrastera nettement avec les prochains critiques, qui connaîtront la « tentation » de l'homme, c'est-à-dire qu'il sera difficile, par la suite, de parler des poèmes sans qu'immanquablement on se réfère à l'œuvre en prose, à un point tel que l'on s'intéressera davantage à la figure « mythique » de Saint-Denys Garneau qu'à son œuvre poétique. Ensuite, de sa situation de pionnière, lui incombera la tâche de légitimer l'importance de l'œuvre en tant que telle et de donner le coup d'envoi à un sens cohérent.²⁸ D'ailleurs, selon Ellis, les poèmes de Saint-Denys Garneau sont en proie à une sorte de confusion, de méconnaissance qu'il faut dissiper :

C'est en partie pour dissiper les nuages qui obscurcissent le nom de Saint-Denys Garneau que cette étude paraît en ce moment. [...] D'autres raisons plus graves s'ajoutent à celle-là, parmi lesquelles le souci d'empêcher que le poète ne soit mal connu ou méconnu, ce qui est beaucoup pire que de rester inconnu.²⁹

Ces « nuages », qui font ombre sur Saint-Denys Garneau, revêtiront essentiellement deux formes. Certainement, il y aura l'obscurité liée à l'opacité du vers libre : les règles classiques sont pour une des premières fois transgressées dans l'histoire de la poésie québécoise. Les accusations avaient été principalement lancées par Claude-Henri Grignon et Albert Pelletier³⁰ et il convenait maintenant de les récuser en accordant à la pratique du vers libre ses lettres de noblesse. Derrière cette opacité poétique, s'en cache une autre, sous-jacente, qu'il faudra aussi dissiper : la confusion — associée directement au vers libre — autour de la dimension religieuse du recueil. De toute évidence, cette dimension ne se laissera

²⁸ « Mlle M.-B. Ellis, donne le coup d'envoi à l'hypothèse spiritualiste. », dira François Charron. (voir *L'obsession du mal. De Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada-français*, Montréal, Les herbes rouges, 2001, p. 518.)

²⁹ Ellis, Marie-Blanche, *De Saint-Denys Garneau. Art et réalisme, suivi d'un Petit Dictionnaire poétique*, Montréal, Éditions Chanteclerc, 1949, p. 10-11. Ellis anticipe aussi une méconnaissance liée à la publication des *Solitudes* et du *Journal*, qui ne viendraient que fausser la compréhension de l'œuvre que l'auteur avait bien voulu publier.

³⁰ Valdombre (pseudonyme de Claude-Henri Grignon), « Regards et jeux dans l'espace », *En Avant!*, vol 1, no 11, 26 mars 1937, p. 3. et Pelletier, Albert, « St-Denys Garneau : Regards et jeux dans l'espace », *Les Idées*, vol IV, no 4, avril 1937, p. 247-249.

pas facilement aborder, car le religieux y prend des formes vagues et parfois difficilement saisissables. La position de pionnière d'Ellis lui confère donc le rôle d'une double légitimation : présentation du vers libre à la fois comme un état poétique favorable à la langue française³¹, mais surtout — et ce sera celle qui nous intéresse — favorable à l'expression de la foi catholique.

On comprend que l'entreprise d'interprétation d'Ellis sous-tend l'aveu *a contrario* d'une ambivalence sur le statut religieux de la poésie de Saint-Denys Garneau. Ambivalence à laquelle Ellis remédie par une solide structuration du sens, une recherche de cohérence, qui se manifeste de deux façons dans ses analyses. Elle tente de fixer le sens des principaux thèmes qui parcourent l'œuvre, puis elle donne une direction précise au mouvement général de *Regards et jeux dans l'espace*.

Il s'agira, en ce qui a trait aux thèmes, de cerner, d'explicitier et de littéralement définir le sens des expressions qu'elle jugera les plus prisées par le poète. Tentative qui culminera dans un « Petit Dictionnaire poétique ». Ainsi, Ellis essaie d'élucider le sens de l'œuvre en précisant la signification des symboles, car, comme elle le remarque judicieusement, le recueil en possède son propre réseau. En revanche, son analyse « normative » donnera parfois lieu à des interprétations pour le moins audacieuses, voire arbitraires, surtout en regard des implications directement catholiques de certaines images. Deux courts exemples illustrent le phénomène. Ellis, dans un premier cas, rapproche par exemple la notion de « centre », souvent employée dans la poésie de Saint-Denys Garneau, de celle, purement chrétienne, du « Royaume de Dieu » : « Le centre, c'est Dieu. Le Christ l'a dit : « Le Royaume de Dieu est au dedans de vous. »³² Il ne va pas de soi qu'il n'y ait qu'un pas à franchir de la notion de « centre » à celle de « Royaume de Dieu ». En fait, c'est par une sorte de gradation qu'Ellis lie les notions d'« étoile », de « centre », de « réalité spirituelle » et enfin, de « Royaume de

³¹ « Nous l'offrons (cette étude) aussi en témoignage d'estime et de respect pour cette glorieuse langue que de Saint-Denys Garneau a si bien servie et pour cette jeune littérature d'expression française (...). », Marie-Blanche Ellis, *op. cit.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 121.

Dieu », pour ramener ainsi l'image poétique au langage liturgique. La nouveauté des symboles et l'éclectisme des métaphores sont rapidement ramenés au langage connu et confortable, celui qu'utilise un catholicisme traditionnel. Néanmoins, un lien avec le religieux s'établit. Mais le rapport est ailleurs. Il ne se situe pas dans la relation de sens directe entre les symboles, mais dans la puissance de « sentiment » qu'un tel poème véhicule. Si la notion de « centre » rejoint celle de « Royaume de Dieu », c'est qu'elle incarne dans la poésie, un peu comme elle le fait pour le chrétien, le « complètement étranger », l'« Idéal » près de l'indicible. L'être garnélien s'y dirige sous les « pas d'un étranger »³³ et le rejoint comme on atteint le « tout autre ». Pour lors, s'il y a encore symbolisme religieux ici, il s'inscrit nettement en marge, car il instaure une remarquable distance avec la terminologie catholique habituelle, voire avec la nature de l'expérience qu'elle suscite traditionnellement. À cet égard, il sera intéressant de mesurer l'écart entre le religieux qui sourd du poème et une compréhension religieuse traditionnelle.

Un second cas présente une situation similaire. Ellis associe d'emblée la notion de « soif », dans le poème « Un mort demande à boire », à celle du Christ sur la croix : « C'est que cette soif n'est pas une soif des choses de la terre, mais c'est le "sitio" du Christ sur la croix. »³⁴ Peut-être un lien s'autorise-t-il, mais avec précautions, car de la notion de « soif » à celle de « sitio », il y a un écart qu'il faut certainement interroger. La « soif » du mort n'est pas seulement humaine, nous en convenons. De plus, le schéma actantiel du poème, impliquant les servantes et le maître, et le désir de rafraîchissement rappellent en quelque sorte l'épisode biblique de l'homme riche et de Lazare³⁵. Cependant, la dimension sensuelle du poème lui confère du coup une tout autre allure, qui ne rend pas cette soif moins sacrée, mais hétérogène. Elle dépasse de loin la simple condition

³³ Les traces du poète de « Accompagnement » qui partiront « Sous les pieds d'un étranger / qui prend une rue transversale » (p. 85), sont de véritables signes de sa marche vers le « tout autre ».

³⁴ Marie-Blanche Ellis, *op. cit.*, p. 106.

³⁵ « Le pauvre mourut et fut porté par les anges dans le sein d'Abraham. Le riche aussi mourut et fut enseveli. Dans le séjour des morts, il leva les yeux; et, en proie aux tourments, il vit de loin Abraham et Lazare dans son sein. Il s'écria : Père Abraham, aie pitié de moi, et envoie Lazare, pour qu'il trempe le bout de son doigt et me rafraîchisse la langue : car je souffre dans cette flamme. » Luc 16. 22-24, *La Bible*. Version Louis Segond.

matérielle; elle est près de la « soif insatiable » dont parlait Baudelaire³⁶, et du Désir inassouvissable de la « caverne que creusent en nous / nos avides prunelles »³⁷ qu'évoque un autre poème de Saint-Denys Garneau.

Il convient maintenant de dire quelques mots sur l'interprétation qu'Ellis fait de la structure générale du recueil. Pour ancrer ses analyses, elle aura maintes fois recours aux articles de Saint-Denys Garneau publiés dans *La Relève*, notamment « L'Art spiritualiste », « Monologue fantaisiste sur le mot » et la longue étude sur Alphonse de Châteaubriant. De ces articles, elle retiendra un concept surtout, qui deviendra, en fait, le point focal de son analyse : la distinction entre les notions d'*art spiritualiste* et d'*art sensualiste*³⁸. Ellis met ainsi en relief une dynamique fort importante dans *Regards et jeux dans l'espace* : le « balancement » entre le matériel, l'humain et le spirituel du poème. Nous ne sommes pas très loin de la « culture problématique »³⁹ dont parlait Michel Biron à propos du contexte entourant *La Relève*. En le paraphrasant, nous pourrions affirmer que dans le poème, tout n'est pas « dans la question », mais dans la *tension*, laquelle est « élan pour éclater dans l'Au-delà. »⁴⁰ S'il y a opposition entre le spirituel et le sensuel, elle s'introduit non pas selon une progression dans la

³⁶ « Parlant de l'instinct du beau, "c'est lui", écrit le *poète maudit* à qui l'art moderne doit d'avoir repris conscience de la qualité théologique et de la spiritualité despotique de la beauté, « c'est cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. » Baudelaire, Charles, *L'Art romantique*, cité par Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris, Art catholique, p.48-49.

³⁷ « Faction », p. 65. Nous soulignons.

³⁸ « Il (Dom Bellot) divise l'art en *deux catégories* dont chacune conditionne ses moyens d'expression, sa technique propre : l'art spiritualiste et l'art sensualiste. Chez l'un domine la pensée, chez l'autre le sentiment et l'impression. L'un se sert de la forme, qui définit l'idée et exprime le caractère éternel des êtres, et s'en sert pour une signification spirituelle. L'autre cherche l'effet de la lumière, qui fait resplendir la matière et valoir un aspect particulier des choses, un moment de leur existence, au lieu de leur existence entière caractérisée en un moment; il en appelle à notre être sensible. Tous deux veulent la splendeur de l'harmonie, mais un cherche celle de l'esprit à l'aide de la matière et l'autre celle de la matière à l'aide de l'esprit. » « L'Art spiritualiste », OP, p. 46.

³⁹ « (...) il ne s'agit plus de s'adapter aux dogmes de l'Église ainsi que le voulait Camille Roy, mais d'embrasser une culture *problématique*, c'est-à-dire une culture dont la difficulté même devient source d'intérêt. Les solutions ont peu de poids dans ce contexte : tout est dans la question. » Biron, Michel, « Saint-Denys Garneau : la scène du poème », *L'absence du maître*, Montréal, PUM, 2000, p. 62.

⁴⁰ « Autrefois j'ai fait des poèmes », p. 63.

structure du recueil, mais la tension s'arc-boute dans chaque poème, voire dans chaque vers. De plus, l'idée selon laquelle la structure générale du recueil serait d'emblée assimilée à une « aventure vitale »⁴¹, près de l'expérience religieuse de la conversion, peut difficilement être admise. *Regards et jeux dans l'espace* ne connaît pas un dénouement heureux à la suite d'une montée progressive vers la joie et Dieu; le dernier poème, « Accompagnement », laisse au contraire le sujet toujours en « marche à côté d'une joie »⁴². Si une telle aventure existe, elle se situe bien plus près de la *quête* que de la conversion.

Disons, brièvement, quelques mots sur la nature du religieux circonscrit par Ellis. D'un côté, elle le définira comme catholique en s'appuyant sur la position idéologique de *La Relève* : « Nous ne faisons aucune restriction, nous n'attachons aucune idée de limite à ce terme de catholique qui signifie étymologiquement *universel*. »⁴³ Laquelle position lui permet donc de décrire Saint-Denys Garneau comme un « jeune poète de la renaissance catholique ». Les difficultés d'interprétation, d'un autre côté, l'obligent pourtant à ajouter immédiatement la réserve « qu'il ne chante pas toujours sa foi. »⁴⁴ Nul doute, cette nuance émerge de la difficile appréhension de la dimension religieuse de la poésie de Saint-Denys Garneau. Nous pouvons dès lors déduire qu'une certaine ambiguïté plane sur la nature religieuse de cette poésie — car qu'est-ce qu'un poète catholique qui ne chante pas toujours sa foi? Un élément de réponse réside sûrement dans le sens du mot « universel » qu'employait le groupe de *La Relève* pour parler du catholicisme. Les poèmes de Saint-Denys Garneau sont, en fait, plus près des désirs et des mouvements profonds du religieux chez *l'homme*, considéré dans sa condition en général plutôt qu'à partir de certains dogmes particuliers. En ce sens, les termes « religion » et « catholicisme » ne seront à peu près pas utilisés par Ellis, qui le plus souvent, leur préférera le terme « spirituelle » pour qualifier la poésie de Saint-Denys Garneau. Lui-même l'utilisait d'ailleurs, sans doute pour sa connotation

⁴¹ « Les vingt-huit poèmes de ce recueil sont disposés de façon à suggérer déjà la signification de l'aventure vitale qui est à la base de toutes les publications de l'auteur. » Marie-Blanche Ellis, *op. cit.*, p. 12.

⁴² « Accompagnement », p. 85. Nous soulignons.

⁴³ « Positions », *La Relève*, 2^e cahier, 1^{ère} série, 1934, p. 1.

⁴⁴ Marie-Blanche Ellis, *op. cit.*, p. 181.

plus large, près de la notion « d'esprit », sans recouper et sans exclure automatiquement une dénomination religieuse. L'idée d'une « poésie spirituelle » insisterait davantage, peut-être, sur une expérience personnelle plus floue, plus large. Cette notion supporte donc tout ce qui touche l'âme, l'esprit et qui recoupe le siège de l'intellect et la part du divin en l'homme, sans nécessiter plus de précisions. L'appellation de « spirituel » serait peut-être aussi un euphémisme, qui marquerait surtout l'idée d'une personnalisation de la religion, *en dehors* de tout cadre établi. Ainsi, lorsque le poète chante sa foi, il la chante autre et autrement.

Bref, sans pouvoir recourir aux écrits intimes et en faisant oeuvre de pionnière, Ellis aura tenté une première interprétation religieuse de *Regards et jeux dans l'espace*, avec toutes les ambiguïtés que peut comporter une telle tentative. Or bientôt, avec l'accès au *Journal*, les bornes interprétatives seront davantage régies par le biographique. D'ailleurs, la thèse du frère Lévis Fortier, en 1954, *Le Message poétique de Saint-Denys Garneau* en sera nettement influencée.

1.2 Lévis Fortier

Ayant en main le *Journal*, qui présente des réflexions explicites sur le religieux, Lévis Fortier pourra reprocher à Ellis, d'entrée de jeu, d'avoir cru sensualiste une partie de la poésie de Saint-Denys Garneau : « Ses deux recueils sont issus de cette doctrine (art spiritualiste), y compris la troisième partie de *Regards et jeux dans l'espace*, laquelle comprend sept poèmes d'une inspiration que l'on a crue sensualiste. »⁴⁵ Ainsi, on comprend qu'avec Lévis Fortier et par l'entremise de sa lecture du *Journal*, dont on constatera qu'elle est trop orthodoxe, l'interprétation du religieux se radicalise.

⁴⁵ Lévis Fortier, *Le Message poétique de Saint-Denys Garneau*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1954, p. 55. Puis, il ajoute, un peu plus loin : « il utilise surtout la lumière, la couleur et la forme pour vêtir des idées et non pour décrire la nature telle qu'elle apparaît aux yeux de la chair, et que, par conséquent, ici comme ailleurs, son art obéit presque exclusivement à une inspiration spiritualiste. » (p. 58)

Lévis Fortier lit la vie de Saint-Denys Garneau comme une vaste quête religieuse. Mais tout de suite, il faut noter qu'à l'inverse de l'« aventure vitale » d'Ellis, nous passons, avec ses analyses, au « drame spirituel »⁴⁶. S'il y a ici changement de paradigme, c'est que les écrits intimes de Saint-Denys Garneau mettent au jour des déchirements, des crises existentielles, et surtout, un profond appel à la souffrance, demeurés jusqu'alors inconnus⁴⁷. Sans compter, de plus, les quelques pièces des *Solitudes* qui viennent fortement corroborer l'expérience de la douleur décrite dans le *Journal*. Ainsi, les nouveaux éléments biographiques assombrissent une interprétation des poèmes restée jusqu'alors plus exaltée. L'idée de « drame » modifie la compréhension de la structure d'ensemble du recueil, en insérant une dimension tragique, au point de conférer une valeur prémonitoire aux poèmes, qui en quelque sorte, annonceraient la mort de Saint-Denys Garneau. Lévis Fortier, en ce sens, analyse le mouvement global de l'œuvre, non plus comme une montée linéaire, mais plutôt comme une courbe, selon laquelle le poète entamerait son cheminement par une espèce de joie innocente, pure, semblable à celle de l'enfant du début de *Regards et jeux dans l'espace*, pour atteindre, après une montée, un état de désillusion, une expérience de l'éphémère, qui entraînerait ensuite une chute salvatrice vers la douleur, la souffrance et le dépouillement⁴⁸. Le sujet poétique en déréliction que mettent au jour les analyses de Lévis Fortier touche aussi à un élément fondamental. L'être souvent présenté comme « déchiré », « pulvérisé », « secoué », « fouetté », au point de le « faire crier d'angoisse »⁴⁹ correspond en fait à l'état frissonnant de celui qui expérimente le

⁴⁶ La deuxième partie du livre s'intitule : « Drame spirituel ». « D'une main, il tient le flambeau de la poésie, et de l'autre, il lève le rideau qui cache le décor où se déroulera l'action du drame que sa vie improvise au jour le jour, mais dont il ne soupçonne guère encore l'intrigue ni le dénouement. », Lévis Fortier, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁷ Le *Journal* met à nu les difficultés intérieures, qui dans leur structure, ressembleraient au drame : « "il en est de la mentale situation comme des méandres d'un drame." (Mallarmé) », cité par Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1969, p. 161.

⁴⁸ Lévis Fortier, pour en arriver à cette conception, devra insister sur les passages les plus sombres du *Journal* : « S'engager dans la douleur : être là pour toujours y répondre, la prendre sur soi, la ressentir, en être blessé profondément, ... lui conférer une valeur éternelle. », Lévis Fortier, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁹ Nous reviennent en tête plusieurs vers, dont ceux de « Tu croyais tout tranquille » : « Le froid qui vous secoue de votre assoupissement / Vous fouette », « Et puis ce couchant / Qui glisse au bord de

mysterium tremendum. Mais du coup, le « drame » spirituel se situe aussi ailleurs que dans l'aliénation imminente du poète, car l'homme garnélien frissonne autant d'une rencontre avec le « tout autre » que de l'« absence » d'une rencontre avec le Dieu « traditionnel ». Autrement dit, la dérélition qui, *a priori*, s'interprète comme négative, ne l'est pas pour autant dans le poème. L'image de dessaisissement y est réversible : d'une part, elle semble négative par sa valeur mortifère, mais d'autre part, elle peut être positive, c'est-à-dire qu'elle peut résulter de la « rencontre », de « l'harmonie supérieure »⁵⁰. Enfin, la dimension religieuse apparaît dans le poème, qui l'interroge, la déplace et s'en distancie.

Les écrits intimes permettent aussi à Lévis Fortier de donner à l'œuvre de Saint-Denys Garneau davantage de « réalisme ». Il faut entendre réalisme ici comme une tentative d'enraciner le parcours du jeune poète dans la réalité quotidienne, pour ensuite le récupérer en une sorte de didactisme catéchistique : « Ô solitude, ô souffrance! Combien vous pouvez guérir l'homme, lui donner le repos et le conduire à Dieu. »⁵¹ Ce genre d'intervention didactique fera d'ailleurs frissonner les défenseurs d'une compréhension anti-cléricale de l'œuvre garnélienne⁵². Lévis Fortier récupère parfois la poésie de Saint-Denys Garneau à des fins presque dogmatiques, pour enseigner et rappeler l'œuvre du Christ : « enfin, message vraiment sublime quand il nous rappelle aux dernières strophes, que l'homme peut conquérir la paix intérieure, s'il sait tourner vers la croix du Christ, s'il sait atteindre Dieu, avec Dieu. »⁵³ Le drame de Saint-Denys Garneau est ainsi récupéré pour annoncer, un peu crûment, le message de l'Évangile.

l'horizon / À me faire crier d'angoisse » (p. 69-70) et ceux de « Un mort demande à boire » : « Et le mort pulvérisé / Le mort percé de rayons comme une brume » (p. 50).

⁵⁰ « Et puis, quand elle sera faite, je pourrai l'imposer à la nature, et transformer tout ce qui m'apparaîtra en beauté artistique, en *harmonie supérieure*. » Nous y reviendrons au chapitre quatre. *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, 1967, p. 109. Les prochaines notes tirées des *Lettres à ses amis* seront indiquées par la seule mention *Lettres*.

⁵¹ Lévis Fortier, *op. cit.*, p. 128.

⁵² François Charron, dans son essai sur Saint-Denys Garneau, multiplie les invectives contre les interprétations religieuses qu'on a faites de la poésie de Saint-Denys Garneau. Ici, il y va d'une diatribe ironique qui se passe de commentaire : « Nous ne serons certes pas surpris d'apprendre que Lévis Fortier raffole du poème « Et je prierai ta grâce ». Dans ce texte d'une touchante intensité dramatique, où domine une haine de soi sans précédent, Garneau nous fait assister à l'autocrucifixion d'un poète « aux mains ivres de chair, brûlantes de péché ». Le frère salive et n'en revient tout simplement pas (...). » François Charron, *op. cit.*, p. 523.

⁵³ Lévis Fortier, *op. cit.*, p. 18.

Pourtant, le poème n'est jamais aussi clair, il demeure en périphérie et au-delà de telles affirmations, qui paraissent du coup forcées.

Lévis Fortier, tout comme Ellis, recourra surtout à la notion de spiritualité pour parler d'une dimension religieuse dans la poésie de Saint-Denys Garneau. Cependant, il le fera en alternance avec les termes de « métaphysique », « humain », « mystique ». En ce sens, Lévis Fortier avait vu juste, car il cernait là l'influence incontournable de philosophes, théologiens, exégètes, tels Maritain, Mounier, Marcel, Forest, dont la contribution allait être clairement démontrée plus tard par les travaux de Bourneuf⁵⁴. Malgré ces nuances, les analyses de Lévis Fortier restent surchargées d'intentions didactiques et marquées d'une certaine étroitesse qu'on lui reprochera :

La notion de poète spiritualiste, assez floue, faut-il le dire, développée par Fortier, est vaguement associée aux choses de l'esprit et à une sorte de sentiment du mystère. Fortier tente de faire du poète un vrai chrétien dont l'expérience spirituelle relèverait de convictions religieuses toutes catholiques.⁵⁵

Ainsi, celui qui veut directement trouver du catholicisme dans les poèmes de Saint-Denys Garneau « force » sa lecture. Le « flou », qu'on reproche aux analyses de Lévis Fortier, s'explique enfin par la difficulté qu'on éprouve à saisir des éléments religieux dans la poésie de Saint-Denys Garneau, qui les a souvent « métamorphosés ».

Notons au passage, enfin, qu'un des effets de l'accès au *Journal* aura certainement été une insistance nouvelle, mais encore hésitante, sur des problèmes de fond, plus philosophiques, sur lesquels Saint-Denys Garneau n'a cessé de réfléchir. Lévis Fortier appuiera ses analyses sur des concepts chers au poète : authenticité, sincérité, réel absolu, etc. De même, il accordera plus d'importance à l'acte poétique comme calque de l'acte créateur originel : « ce qui intéresse Garneau, dira-t-il, c'est l'acte de la création. [...] la genèse dans la création d'un

⁵⁴ Voir Bourneuf, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses influences européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969.

⁵⁵ Gagné, Sylvain, *Les Figures du poète Saint-Denys Garneau dans le discours critique de 1937 à 1993*, Université de Montréal, Thèse de doctorat manuscrite, 1996, p. 120.

mot ou d'un poème, est la plus proche imitation et l'une des plus ineffables participations à la genèse dans la création divine »⁵⁶. Effectivement, la correspondance entre le religieux et le poétique réside dans l'acte de création, qui conjugue présence du « numineux » et acte poétique. De là les similitudes que nous observerons un peu plus loin entre sa poésie et la prière ou le psaume. Par ailleurs, chez Lévis Fortier, l'homme est considéré d'emblée comme une entité divine, intégrant une part de divinité en lui : « Pour eux (Alfred Des Rochers, Clément Marchand, François Hertel, Alain Grandbois et Saint-Denys Garneau), la poésie, c'est, en définitive, l'expression d'une expérience d'ordre *spirituel*, c'est l'*humain*, et rien de moins. »⁵⁷ Le rapprochement, que signale ici Lévis Fortier par les termes de « spirituel » et « humain », révèle un déplacement qu'opère la poésie de Saint-Denys Garneau sur le religieux. Comme telle, la part du divin n'apparaît pas clairement dans le poème, mais elle transparaît vraisemblablement par certaines traces humaines qu'aurait laissé une « rencontre ».

1.3 Romain Légaré

À son tour, Légaré proposera de littéralement « expliquer *Regards et Jeux dans l'Espace* »⁵⁸. À l'instar de ses prédécesseurs, il entreprend de dissiper la méconnaissance qui menace l'œuvre de Saint-Denys Garneau. Il le fera cependant à l'encontre des idées d'Ellis et de Lévis Fortier, auxquels il reprochera d'entrée de jeu essentiellement trois choses. D'abord, les analyses d'Ellis, trop largement appuyées sur les textes de *La Relève*, gonfleraient indûment la « dimension intellectuelle », c'est-à-dire, la part d'« Animus » dans les poèmes. De même, il désapprouve ensuite une trop grande insistance sur les notions traditionnelles de

⁵⁶ Lévis Fortier, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁷ Lévis Fortier, *op. cit.*, p. 13. Nous soulignons.

⁵⁸ « Notre étude, à la fois analytique et synthétique, veut expliquer *Regards et jeux dans l'espace*. » Légaré, Romain, *L'Aventure poétique et spirituelle de Saint-Denys Garneau*, Montréal, Fides, 1957, p. 14.

« vieil homme » et d'« homme nouveau », ce qui « fausserait l'interprétation »⁵⁹ des poèmes. Légaré arpentera plutôt les poèmes à partir des notions d'« *Animus* » et d'« *Anima* »⁶⁰, empruntées à Claudel. Il n'est plus question, pour Légaré, de parler d'un dédoublement spécifique au poète, fondé sur les doctrines catholiques, mais plutôt d'une « duplicité » à laquelle toute la réalité humaine serait soumise⁶¹. Le religieux, de ce fait, est donc analysé sous un angle plus « scientifique », puis, à cet égard, le critique recourt même à la phénoménologie littéraire de Jean-Pierre Richard. Il s'agit là du début des analyses de « mythocritique » qui apparaîtront un peu plus tard⁶². Il va sans dire que la méthode employée par Légaré, quelque peu dégagée des discours d'une théologie traditionnelle, permettra une certaine prise de distance avec les interprétations plus orthodoxes d'Ellis et de Lévis Fortier.

Dans un troisième temps, Légaré reproche à Ellis et Fortier de n'avoir pas « suffisamment marqué la distribution et la progression des thèmes essentiels qui constituent les trois grandes divisions — assez claires pourtant — de *Regards et jeux dans l'espace*. »⁶³ C'est que Légaré lira l'« œuvre poétique [comme] une paraphrase de son drame spirituel, une évocation de son âme de *poète*, d'*homme* et de *chrétien*. »⁶⁴ Il percevra le parcours de Saint-Denys Garneau comme stratifié en trois phases : poétique, métaphysique, puis ascétique; lesquelles marqueront la structure de l'œuvre poétique⁶⁵. Mais à la différence d'Ellis et de Lévis Fortier, qui

⁵⁹ Romain Légaré, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁰ « Mlle Ellis a sans doute puisé son interprétation du « vieil homme » et de « l'homme nouveau », ainsi que sa recherche de la « réalité spirituelle » concernant l'expérience poétique de Saint-Denys Garneau, dans les articles du poète sur Alphonse de Châteaubriant (*La Relève*, 1936). Entre les quelques textes en prose publiés par Garneau dans *La Relève* et les poèmes, Mlle Ellis a établi un lien trop étroit, ce qui l'a amené à donner aux poèmes un sens beaucoup trop intellectuel. », Romain Légaré, note de bas de page, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ « Qu'on ne s'y trompe pas, le thème de l'accompagnement, qui trouve sa parfaite expression dans le dernier poème de *Regards et jeux*, nous parle de cette duplicité de la vie et non du dédoublement d'une personnalité. », emprunté à l'introduction de Robert Élie aux *Poésies complètes*, Romain Légaré, *op. cit.*, p. 127.

⁶² Jacques Blais aura pratiqué ce type d'analyse, quelques années plus tard, dans son *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*, Sherbrooke, Cosmos, 1973.

⁶³ Romain Légaré, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁵ « L'approfondissement de l'inspiration poétique s'accompagnera de l'expérimentation métaphysique de la caducité des choses terrestres et d'une aperception spirituelle des choses de l'au-delà. », *Ibid.*, p. 27. Ainsi, la phase poétique regroupera les poèmes de jeunesse et les premières pages de *Regards et jeux dans l'espace*, la phase métaphysique sera essentiellement constituée des

s'étaient surtout limités à *Regards et jeux dans l'espace*, Légaré étendra ce parcours aux *Poésies complètes*. Selon lui, la vocation du poète s'ancre, dès 1934⁶⁶, dans une sorte d'expérience de mort, qui attendra, tout au long de *Regards et jeux dans l'espace*, de culminer, d'éclore et de se déployer dans le christianisme : « L'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau, qui insère en linéaments une telle destinée (poète, homme, chrétien), parcourt donc deux grandes phases d'humanisme pour déboucher dans le christianisme. »⁶⁷ Encore une fois, on lit les poèmes comme la « radiographie » d'une conversion progressive.

À l'instar des analyses d'Ellis, Légaré affirme que l'itinéraire du poète se soldera par un dénouement heureux. Pourtant, un drame demeurera aussi, tout comme chez Lévis Fortier. La victime ne sera plus Saint-Denys Garneau, mais plutôt l'art en général, d'où l'intitulé du cinquième chapitre : « le drame de l'art ». Le problème se trouvera donc déplacé et les accusations se tourneront contre le langage, contre l'art⁶⁸, qui ne pourront mener Saint-Denys Garneau à la suprême aspiration, latente depuis le départ : le salut. Or, le *Journal* et les poèmes nous présentent au contraire les préoccupations « poétiques », « métaphysiques » et « ascétiques », pour reprendre les termes de Légaré, constamment entremêlées, au point d'être parfois inextricables. D'une certaine manière, chaque poème inclut la tension entre l'humain et l'« Au-delà », la « chaise » et la « traversée », les « pas » de l'ici et ceux de l'« étranger ». D'ailleurs, l'emboîtement du littéraire dans le religieux entraîne une sorte de paradoxe où la poésie à la fois *contient* la dimension religieuse, l'inclut et en « scande les étapes », mais en même temps, ce même contenu religieux en dépasse les bornes :

poèmes de *Regards et jeux dans l'espace*, et finalement, la phase ascétique sera celle des derniers poèmes dudit recueil et de certains poèmes des *Solitudes*.

⁶⁶ « La crise intérieure, qui se préparait depuis longtemps mais qui surgit brusquement dans sa vingt-deuxième année, transforma sa vie et sa poésie en quelques mois. », Romain Légaré, *op. cit.*, p. 19

⁶⁷ *Ibid.*, p. 177. « Et les poèmes de *S'endormir à cœur ouvert* qu'il rédige en cette année 1938 manifestent, chez le poète, une transformation spirituelle, ils chantent l'apaisement : l'espoir d'un « repos enfin meilleur », la grâce d'être crucifié à la « montagne sainte » du Christ, la demande qu'il fait à la Très Sainte Vierge de lui indiquer les causes de son renouvellement intérieur. » (p. 172)

⁶⁸ « (...) inadéquation entre la pleine réalité et les facultés de perception » et inadéquation « entre la saisie de l'être et son expression artistique par un langage humain radicalement imparfait. », *Ibid.*, p. 155.

Comme toute œuvre finie, littéraire ou philosophique, son œuvre ne fut qu'une étape provisoire dans un devenir spirituel plus vaste qu'elle-même; elle a scandé les étapes de ce devenir, elle a donné un contenu précis à chacune d'elles. Elle ne fut qu'un adjuvant du progrès intérieur, adjuvant qui, après une certaine évolution, devait normalement laisser la place à un autre; elle ne pouvait prétendre mettre le point final à sa destinée spirituelle.⁶⁹

En fait, le langage n'est pas lacunaire comme l'entend Légaré, mais l'occasion d'une personnalisation de l'expérience religieuse et d'un questionnement du religieux traditionnel. L'expérience religieuse est portée *par et dans* le poème. Tout de même, Légaré est plus sensible au déplacement que connaît le religieux dans la poésie de Saint-Denys Garneau. Il prendra d'ailleurs soin d'en distinguer différentes catégories, selon les trois phases de la vie du poète. Tout d'abord, pour lui, Saint-Denys Garneau n'est pas un « mystique », car le propre du mystique est de ne pas communiquer son expérience, à la différence du poète : « Tandis que le mystique garde pour soi "le secret du Roi", le poète poursuit sa mission : celle de communiquer par le langage la réalité appréhendée. »⁷⁰ Il propose ensuite une définition de la notion de métaphysique, la deuxième étape du parcours de Saint-Denys Garneau. Malheureusement, la définition est quelque peu circulaire : « les vrais poètes métaphysiques, [...] [sont] ceux qui ont su traduire en des formules incantatoires des angoisses ou exigences métaphysiques ». ⁷¹ Finalement, la phase ascétique est assimilée plus directement, on le devine, au catholicisme, de sorte qu'elle culmine vers Dieu dans un dénouement heureux.

⁶⁹ Romain Légaré, *op. cit.*, p. 171.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 156. Nous pouvons citer encore : « Car le propre de l'expérience poétique est d'être communicable, ce qui la différencie de l'expérience mystique. » (p. 44)

⁷¹ *Ibid.*, p. 98.

Dans l'ensemble, il nous apparaît évident que la dimension religieuse de l'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau pose des difficultés. En un mot : le religieux y est *problématique*. Et c'est comme tel qu'il faut l'examiner. Ainsi, avant d'aller plus loin, soulevons trois « fausses pistes » dans les interprétations d'Ellis, de Lévis Fortier et de Légaré qu'il nous faudra éviter. D'abord, une erreur aura été de n'avoir vu *que* du religieux dans les poèmes de Saint-Denys Garneau, alors que la dimension religieuse n'est qu'une *facette* de son œuvre. Elle est présente, mais avec « autre chose », donc hétérogène, peut-être avec ce qu'on nomme vaguement la « modernité ». De plus, le poème passe sous silence les symboles traditionnels du religieux et nous ne chercherons pas à l'y ramener. Il s'en *démarque* nettement. Mais une trace demeure, que nous pourrions appeler la correspondance de « sentiments ». Le divin ne s'y manifeste pas comme tel, mais son effet demeure dans le poème. Bien qu'il se *dégage* de l'orthodoxie, il continue à en *dégager* quelque chose. Finalement, nous éviterons de lire les écrits en prose de Saint-Denys Garneau, où le religieux abonde sous de multiples formes, comme le témoignage d'une conversion traditionnelle, et nous nous interdirons d'y recourir pour comprendre l'œuvre poétique comme son récit.

Chaque fois, les critiques ont pris comme point de départ le texte poétique, pour retourner aux conceptions religieuses plus ou moins orthodoxes. Il nous faut donc interroger autrement la nature de la parole poétique, et par le fait même, la nature du religieux qu'elle peut, semble-t-il, contenir. L'opération inverse de celles de nos prédécesseurs s'impose peut-être : partir du texte religieux, ou plus précisément, des textes religieux qui ont compté pour Saint-Denys Garneau, le *Missel* et *L'Imitation du Christ*, et observer comment sa poésie s'en distancie, c'est-à-dire en transforme et en modifie certains éléments.

CHAPITRE 2

Les lectures religieuses

Je me suis éveillé en face du monde des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance.

Saint-Denys Garneau

2.1 Description des lectures religieuses

« Si purement laïque que se veuille aujourd'hui notre élite intellectuelle et littéraire, il ne lui est pas possible de défaire en un tournemain ce qui a été tissé. [...] Nous n'avons pas fini de lire, au Québec, des textes où des déterminations religieuses, à l'insu des écrivains eux-mêmes, feront partie des règles du jeu. »⁷² Voilà la conclusion à laquelle parvient Gilles Marcotte dans son analyse du « "mythe" de l'universel dans la littérature québécoise ». Son assertion est indubitable dans le cas de la littérature québécoise en général, mais elle l'est encore plus dans le cas de Saint-Denys Garneau qui, comme son *Journal* et sa correspondance en témoignent, était lui-même fortement préoccupé par le religieux. On le voit examiner dans son œuvre en prose diverses questions religieuses⁷³, et plus encore, se consacrer avec constance à des exercices spirituels et, notamment, s'adonner à des lectures pieuses. *L'Imitation du Christ* et le *Missel* sont, selon toute apparence, les ouvrages de piété qu'il a le plus souvent fréquentés.

⁷² Marcotte, Gilles, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 109.

⁷³ Nous pouvons citer, entre plusieurs du même genre, ce passage du *Journal* où le poète s'interroge sur son rapport avec Dieu par la prière : « Je n'ai pas du tout senti la présence de Dieu aujourd'hui. Jusqu'où est-ce de ma faute? À la messe, un certain don : rien de fervent mais une certaine possibilité de présence. Dès arrivé ici, comme si de rien n'avait été.

La prière pour moi est encore un pensum, un devoir à travers quoi, au fond de moi, j'ai hâte d'avoir passé. Je ne m'y donne sans doute pas assez. Je n'y mets pas toute ma vie, rien que ma vie. » OP, p. 527.

Ses œuvres en prose, qui multiplient les allusions à leur lecture, indiquent aussi quelques rencontres avec la Bible et les Évangiles⁷⁴. Benoît Lacroix relève par exemple la présence d'un exemplaire des *Évangiles* dans la bibliothèque personnelle de Saint-Denys Garneau⁷⁵. On a rarement tenu compte de ce type de lectures dans la compréhension de l'œuvre garnélienne et pourtant, elle semble être étroitement liée à sa « poétique ». Roland Bourneuf, qui s'est intéressé aux influences européennes de Saint-Denys Garneau, les a ignorées⁷⁶. Quelles sont les raisons de cette mise à l'écart ? Peut-être proviennent-elles de la difficile conciliation entre une dimension religieuse et les interprétations modernes prêtées à sa poésie ? Ou encore, plus simplement, comme le disait Julien Gracq, en matière d'influences « la seule chose qu'on ne voit pas est celle qui crève les yeux. »⁷⁷ Peu importe. D'une part, la dimension religieuse apparaît comme un incontournable chez Saint-Denys Garneau. D'autre part, on peut avancer l'hypothèse qu'en retraçant l'influence des lectures religieuses, il sera possible de retrouver certaines « règles du jeu » de sa poésie. Bien que ce ne soit pas tant le contenu de tels textes qui se transposera dans la poésie, mais bien l'idéal qu'ils représentent, arrêtons-nous y un instant.

Le *Missel* constitue la base du rituel fondamental de la messe, qui commémore la Passion du Christ, — Saint-Denys Garneau pouvait le lire ou l'entendre, car la célébration de la messe était directement tirée de ce livre. Plus précisément, le *Missel* « contient l'enseignement objectif de l'Église, véhiculé par

⁷⁴ « Et comme exemple du saint mariage, lis dans la Bible, le mariage de Tobie avec Sara. », *Lettres*, p. 156. « C'est (*La réponse du Seigneur de Châteaubriant*) presque l'Évangile, tellement c'est pur et bon » (p. 149).

⁷⁵ Lacroix, Benoît, « Sa bibliothèque privée », *Études françaises*, 1967, p. 108.

⁷⁶ Bourneuf, bien qu'il retienne un nombre impressionnant de lectures, cent-dix, pour être précis, exclut malheureusement les lectures religieuses. Il dira : « Seront retenus aux fins de cette étude les romans, recueils de poésie, essais, et très accessoirement les pièces de théâtre, composés par des écrivains d'Europe qu'il a lus, c'est-à-dire des œuvres ayant un souci d'art, à l'exclusion des ouvrages d'information, de spiritualité et les œuvres canadiennes. » Ainsi, Bourneuf néglige délibérément les ouvrages religieux. Pourtant, il ne dénie pas leur influence, notamment celle de *l'Imitation* : « Il reviendra à diverses époques à *l'Imitation de Jésus-Christ*, notamment en 1936-1937 : ce sera sans doute pour lui en définitive un des rares ouvrages spirituels de fond. », p. 32. Il n'était pourtant jamais question de séparer, pour Saint-Denys Garneau, spiritualité et art. Le faire, ce serait certainement défigurer le sens de son art poétique. (Voir Roland Bourneuf, *op. cit.*)

⁷⁷ Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1998, p. 221.

la tradition de la célébration eucharistique qui remonte au Christ et aux premiers Apôtres. »⁷⁸ Au fil de l'histoire de l'Église, certains écrits liturgiques sont rassemblés et forment graduellement ce qui deviendra officiellement en 1580, lors du Concile de Trente, le *Missel*. Centré sur le Calvaire du Christ, il s'inspire fortement des enseignements bibliques (de nombreux passages y sont continuellement cités, notamment les Évangiles, la littérature paulinienne, les psaumes et quelques passages des Prophètes) qui constituent le nœud de la messe, le sujet de la prédication. Mais le *Missel* contient aussi tout le protocole liturgique, l'ordinaire de la messe, où s'entrecoupent chants, rites du service religieux et prières. Certains textes centraux qui, répartis sur un cycle d'un an et divisés principalement en trois parties : l'avent, Noël et le carême, étaient plus susceptibles de marquer l'auditeur. La répétition des mêmes textes, chaque année, ne manquait certes pas de frapper son imaginaire. Cela est vrai à plus forte raison dans le cas de Saint-Denys Garneau qui, malgré son manque d'assiduité aux offices religieux, occasionné par ses nombreuses retraites au manoir familial, cherchait tout de même à se ressourcer solitairement dans les écrits liturgiques⁷⁹. La messe est d'emblée un texte « sacré » pour le catholique, et Saint-Denys Garneau l'approche comme tel⁸⁰. Il recherche, à travers lui une « présence », une communion. Le *Missel* produit donc chez le lecteur différents états d'esprit; nous pouvons en nommer au moins quatre, qui prédominent : l'introspection et l'écoute, le dépouillement, la transformation de soi et la recherche de transcendance. Saint-Denys Garneau transpose vraisemblablement ces états dans sa poésie, lesquels correspondent à quatre voix différentes, mais qui puisent leur origine dans une même expérience religieuse et esthétique : l'« appel », la « précarité », la « métamorphose » et le « dévoilement ».

⁷⁸ Crouan, Denis, *L'Histoire du Missel Romain*, Paris, Téqui, 1988, p. 85.

⁷⁹ « Je n'ai pas de missel ici. Claude à mon départ m'avait dit qu'il m'en enverrait un, mais il ne m'en parle pas dans sa lettre. Rafraîchis-lui donc la mémoire. Dès que je serai reposé, je commencerai la communion quotidienne. Ce sera bientôt. » *Lettres*, p. 248.

⁸⁰ « Après tant de messes et de communions sèches, où je me trouvais comme indifférent, sans aucun contact avec la réalité à laquelle j'accédais, voici que, depuis deux jours, une sorte de lumière sourd en moi, une discrète joie; il me semble que je vais commencer à saisir une présence. Et je suis craintif devant cette grâce qui attendrit mon âme, et j'ai peur qu'elle me soit retirée. Ah! Seigneur, accordez-moi l'amour de Vous. » OP, p. 359-360.

L'Imitation de Jésus-Christ, quant à elle, a été écrite au début du quinzième siècle par Thomas A Kempis et depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à nos jours, les grands mystiques, les théologiens, les dévots et les *écrivains* l'ont consultée et lue assidûment. Corneille l'a traduite en vers. Daniel-Rops en a préfacé une édition. Borges l'a lue. Saint-Denys Garneau, qui la lisait dans la traduction de Lamennais, en disait : « Je lis *L'Imitation* avec assiduité. Il me semble que je la découvre, que j'avais jusqu'ici passé à côté. C'est une profondeur qui s'annonce. Je prévois que j'y pénétrerai jusqu'à la fin de mes jours. »⁸¹ Saint-Denys Garneau entretenait une relation toute particulière avec ce livre : « Je lis *L'Imitation* avec assiduité », ou « *Lisant l'Imitation* », ou « reprenant *L'Imitation* »⁸², pouvait-il dire. Relation selon laquelle — ces syntagmes l'indiquent — la lecture était en quelque sorte continue, sans relâche, quotidienne et se poursuivait même, par une méditation du texte, en dehors des temps de lecture comme tels. C'est la nature même de l'ouvrage, en fait, que d'inviter à une lecture introspective et méditative. En effet, les exercices spirituels y sont réglés selon certains thèmes et proposent au lecteur de se plonger dans un état de contemplation, de réflexion sur sa propre attitude et sur la nature de Dieu. Surtout, *L'Imitation* agit en deux sens : sur la connaissance de soi et sur la connaissance de Dieu. Elle guide le chrétien, ou celui qui aspire à l'être, vers des exercices de renoncement, de sanctification, puis suggère des moyens d'atteindre la présence de Dieu mais, faut-il le noter, n'insiste que très peu sur la grâce de Dieu. À ce titre, une seule occurrence du livre parle de la résurrection du Christ⁸³. Les objectifs ne sont donc pas l'appropriation de l'amour de Dieu, mais plutôt, comme son titre l'indique, de ressembler au Christ par un effort mimétique, en s'unissant surtout à ses souffrances et son agonie⁸⁴.

⁸¹ *Lettres*, p. 193.

⁸² *Ibid.*, p. 193, 231, 245, 248.

⁸³ Grondin, Jean-Baptiste, *L'Imitation de Jésus-Christ : ses valeurs, ses limites*, Mémoire de maîtrise manuscrit, Udm, 1964, p. 31.

⁸⁴ « Qu'il faut souffrir avec constance les misères de cette vie, à l'exemple de Jésus-Christ. » A Kempis, Thomas, *L'Imitation de Jésus-Christ* (traduction de Lamennais), New York, Catholic Book Publishing Company, 1952, p. 213.

2.2 *Appropriation des lectures religieuses dans l'œuvre en prose*

Nous le savons, Saint-Denys Garneau réfléchit aux problèmes du langage, comme en témoigne, par exemple, son « Monologue fantaisiste sur le mot » dans lequel il arpente le « monde des mots ». Ainsi, Saint-Denys Garneau n'est pas un lecteur « neutre », désintéressé; il investit toute sa personne dans ses lectures. Celles-ci ne sont pas un simple déchiffrement, mais l'appropriation active d'un texte. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne les lectures religieuses et ce, pour trois raisons. D'abord, citons un passage particulièrement significatif quant à l'inextricable « balancement » entre l'art et la religion :

Lisant *l'Imitation*, je rencontre des passages merveilleux, du simple point de vue de la forme, de la poésie; des images magnifiques, par exemple. Et je me demande : Pourquoi le rapport entre deux choses, idées, que l'image rapproche, offre-t-il une proportion magnifique? D'où vient la magnificence de cette proportion et sa force?⁸⁵

Un tel éloge de la forme de ce texte étonne, car pour qui l'a lu, rien d'extraordinaire n'apparaît sur ce plan. Pourtant, Saint-Denys Garneau voit dans tel ou tel passage de *L'Imitation* une magnifique comparaison dans l'esprit : une image qui rapproche deux choses et deux idées. Il réfléchit ici sur l'essence même de la *métaphore* et sa beauté semble liée à la nature religieuse du texte, qui l'intrigue : comment peut-elle élever ainsi la réalité et la métamorphoser ? Malgré la nature théologique du texte, il s'interroge sur la beauté du passage, comme si puissance spirituelle et qualité esthétique étaient inséparables. De ce fait, on comprend que ses réflexions circulent librement entre l'esthétisme et le théologique; l'un ne va pas sans l'autre. Et le poème ne procédera pas autrement. Il poursuit ainsi sa méditation :

Enfin, pourquoi cela est-il beau? Est-ce en sa qualité de prière? En sa qualité de direction parce que cela nous porte à Dieu? Ou en vertu de la splendeur conférée à une réalité, d'un rapport réel trouvé et offert? Est-ce que cela ne vient pas de la puissance de l'imagination qui a vu dans la forme de l'art qui

⁸⁵ *Lettres*, p. 247.

a rendu sensible cette vision? Et cela resterait-il beau séparé de la prière?
Comme objet, comme être proportionné?⁸⁶

Le rapprochement entre la beauté et la prière est d'autant plus intéressant, qu'il nous invite à nous interroger sur la nature de la « forme » du poème chez Saint-Denys Garneau. L'idée d'une *direction* vers Dieu place sa poésie sur le « rayon », où il prend l'« élan » enclenchant ainsi le mouvement vers l'« Au-delà ». Le poème, en effet, ne contient pas toujours explicitement du religieux, mais il « marche » en *direction* de l'expérience religieuse. Le contenu spirituel n'apparaît pas, mais telle une girouette qui y serait sensible, le poème pointe en sa direction. Le poème est donc une *voie*, mais aussi une *voix*. Il se dirige vers le « tout autre » qu'il fait entendre.

De plus, Saint-Denys Garneau considère *L'Imitation* comme une sorte de pierre de touche; ainsi, pour marquer la grandeur de l'*Art de la fugue* de J.-S. Bach, il le qualifie d'autre *Imitation du Christ*⁸⁷. Si Saint-Denys Garneau réfléchit sur la dimension esthétique des textes religieux, inversement, il réfléchit sur la portée religieuse de textes esthétiques. À cet égard, il pouvait dire de *La Réponse du Seigneur* de Châteaubriant : « C'est presque l'Évangile, tellement c'est pur et bon »⁸⁸. De même, le *Missel* possède cette dimension esthétique. À la lecture, Saint-Denys Garneau dira ressentir une sorte de suavité impalpable, un bercement contemplatif, qu'il relie à la « présence de la grâce »⁸⁹. Sensation de plénitude

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ « En ce moment, je suis un peu vieux sous tous les rapports. *L'Imitation* et *L'Art de la fugue* me réservent au moins quelques minutes d'attention tous les jours à ce qui est élevé, à ce qui est bon. » *Ibid.*, p. 248, « Mais ce qui reste (de son écoute de *L'Art de la fugue*) est indéniable, c'est la présence en prière, et si analogue dans le timbre au soutien de *L'Imitation* alors même qu'il ne parle pas de détails de discipline. » (p. 250)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁹ « Je lis la messe. J'ai l'esprit alourdi, sans agilité. Ces prières n'ont en moi aucune résonance d'imagination, je veux dire qu'elles ne mettent pas mon imagination en branle, ni même mon intelligence. Je lis le texte, suivant à peu près le sens littéral. Et cependant je sens en moi une sorte de contentement, une sorte de lointaine, pâle et voilée béatitude. Ça n'est pas un plaisir intellectuel; non plus le plaisir âcre du devoir accompli. C'est une sorte de suavité très lointaine : peut-être la présence de la grâce. J'essaie de me rappeler une impression identique dans mes lectures profanes et je n'en trouve pas. Cela ressemble beaucoup cependant à une impression parfois éprouvée devant une œuvre d'art, poème, musique ou peinture, d'être, sans comprendre raisonnablement et sans être emporté particulièrement, au milieu toutefois de la beauté, accessible d'une façon lointaine à la beauté, d'être sans refus, et de participer quoique obscurément et d'une façon pour ainsi non actuelle, à l'Ordre de l'être, de la beauté. », *Journal*, p. 268-269.

qu'il associe à l'œuvre d'art, au poème, et qu'il oppose à la compréhension plus « raisonnable » de ses lectures profanes. Les lectures religieuses et l'art se trouvent rassemblés autour de leur beauté, de leur effet ineffable et de leur profondeur. L'art et le texte religieux ont donc, selon lui, une relation privilégiée : ils ont des affinités de nature et d'effets. Les deux rejoignent l'être par une voie profonde, intérieure. Ils touchent l'*ontologique* et atteignent la *transcendance*. Il pouvait dire, à propos de *L'Imitation*, que « c'est vraiment par la région intérieure que cela rejoint en nous, bien près de la musique grégorienne. »⁹⁰ Ainsi, les idéaux artistiques et religieux sont étroitement liés, et par eux, le poète atteint le *numen*. Dès lors, le poème participe « à l'Ordre de l'être, de la beauté ».

Enfin, il cherche dans l'*Imitation* et le *Missel* un apaisement aux difficultés intérieures dont fait état le *Journal* et la correspondance. « Les mêmes vieilles rengaines ennuyeuses. Et rien de changé, dira-t-il. J'ai un drôle de poids sur les épaules contre le plus petit mouvement vers un changement. Toutefois, je lis régulièrement l'*Imitation*. »⁹¹ Le « Toutefois » vient faire contrepoids à un état de lassitude et signale que *L'Imitation* déloge l'être de l'absence de mouvement, du malaise d'être « assis sur cette chaise » qu'évoque le poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace*. L'état d'apaisement se rapproche de celui recherché par les qualités d'exorcisme, de purgation et de réconciliation que contient habituellement le religieux, mais que peut aussi favoriser l'écriture, comme le soulignait déjà Béguin : « Au point de départ, il y a la solitude, le malaise au contact des humains, l'humiliation subie et peut-être cherchée, l'obsession du péché. En avant, au point imaginaire, jamais atteint, toujours désigné, c'est la réconciliation, le monde de la charité, de la communion et aussi de la poésie réalisée. »⁹² D'un côté : le malaise, le miasme quotidien, auquel s'opposent à l'autre bout, et de leur force unie, le religieux et la poésie. Alors qu'il étudie la situation de *La Relève* dans les années trente, Michel Biron abonde dans le même sens, lorsqu'il affirme que « De quelque manière qu'on l'aborde, il paraît extrêmement difficile de définir la poésie

⁹⁰ *Lettres*, p. 193.

⁹¹ *Lettres*, p. 245.

⁹² Béguin, Albert, « Réduit au squelette », *Esprit*, no 220, novembre 1954, p. 643.

autrement que par la *fonction réparatrice* qui lui est attribuée. »⁹³ Le rôle de la poésie s'apparente donc étrangement à celui du religieux, ou enfin à un rôle qui en est très près : celui de la réconciliation, de la médiation pour « réparer la rupture moderne, [...] combler le manque, la perte de sens. »⁹⁴ Vue autrement, la poésie apparaît comme un tampon entre les idéologies modernes et les idéologies religieuses traditionnelles, c'est-à-dire qu'elle se veut à la fois comme un renouveau spirituel, plus près du « savoir-être », tout autant qu'un refus des idéologies strictement « ultramontaines et clérico-nationalistes »⁹⁵.

Qui plus est, certaines lectures d'un autre ordre sont aussi à considérer autour de cette dimension religieuse. Sur le plan poétique, par exemple, Baudelaire a été un interlocuteur indispensable, Bourneuf et d'autres l'ont déjà démontré. Les *Fleurs du mal* ont une composante religieuse essentielle qui a été relevée dès le XIX^e siècle par Barbey d'Aurevilly. Nous nous arrêterons donc à quelques occasions sur cette composante. Pour lors, la nature introspective de *L'Imitation de Jésus-Christ* et du *Missel* sont susceptibles d'avoir imprégné la poésie. Elles appellent, chez le lecteur, un « état d'âme » qui lui est bien près, semblable à l'« entheousiasmos », sorte d'inspiration divine des anciens poètes.

2.3 De la lecture à l'écriture. De la prose à la poésie

Bien évidemment, nous ne prétendons pas retrouver systématiquement ces lectures dans la poésie, selon un principe de vases communicants. Saint-Denys

⁹³ Michel Biron, *op. cit.*, p. 52. Nous soulignons.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 53-54.

⁹⁵ « La rupture idéologique revendiquée par *La Relève* se fonde à la fois sur le désir de (re)nouveau et sur une critique réfléchie du monde moderne. En dépit de l'enseigne catholique de la revue — en partie aussi grâce à ce relais religieux, qui permet à des intellectuels de déplacer les questions d'ordre local vers un espace de discussion beaucoup plus vaste —, le procès intenté par *La Relève* contre le matérialisme et l'individualisme bourgeois paraît s'inscrire dans la "tradition de la rupture" que j'ai évoquée : rupture avec la tradition ou le passé (ici l'idéologie ultramontaine ou clérico-nationaliste), rupture avec le monde contemporain et avec l'esprit bourgeois (ici l'idéologie capitaliste à l'américaine). » *Ibid.*, p.49-50.

Garneau n'utilise que très rarement des expressions religieuses dans ses poèmes, et lorsqu'il le fait, encore faut-il en discerner le sens. En fait, l'influence se situe à un autre niveau. Saint-Denys Garneau emprunte au texte religieux peut-être un peu de son contenu, mais surtout, il transpose dans le poème ce que suscite en lui le texte de piété. Le poète approche les mots avec tremblements. Prudemment, il s'avance, devant l'écriture sacrée et « la terrible exigence des mots »⁹⁶, lesquels sont un dieu terrible, suscitant crainte et déférence. Comme si ceux-ci ne pouvaient être côtoyés que dans un certain état de sainteté, séparé de soi et mis à l'écart, pour participer à la communion dans une « harmonie supérieure ».

Il faut dire, enfin, que la plupart des allusions aux lectures religieuses se retrouvent dans la correspondance plutôt que dans les écrits intimes du *Journal*. Il s'agit là, certainement, d'un indice important sur la nature de telles lectures. Il n'est pas neutre que Saint-Denys Garneau veuille les partager avec ses amis. Un tel partage sous-entend en effet qu'il y a un mouvement de l'intime, du personnel, vers la communauté, mouvement que l'on retrouve aussi dans la poésie : de l'écriture à la lecture. Elle aussi passe donc de l'intime à une communauté plus large, un « public ». Bien entendu, les *Lettres à ses amis*, au départ, n'étaient pas destinées au grand public. Mais comme le souligne Biron⁹⁷, la lettre était dédiée à un petit groupe d'élite, par lequel on avait l'impression d'atteindre à une certaine unité.

N'allons pas croire de ce fait que de la prose à la poésie, il n'y a aucune distance. Car il y a là une marge, une transformation indéniable, un raffinement évident « à force d'esthétique ». Les mots et les idées se trouvent épurés de leurs scories par le feu du travail poétique. Rappelons-nous, par exemple, cette page dans laquelle Saint-Denys Garneau note l'anecdote d'une femme qui se baigne — cette histoire renvoie curieusement à celle de David et Bathschéba — laquelle, selon Huot, deviendra la fameuse baigneuse ensoleillée⁹⁸. Il en parlera, à la suite

⁹⁶ Cf. « Monologue fantaisiste sur le mot », OP.

⁹⁷ « L'aventure de *La Relève* n'a de sens que par rapport à cette attitude nouvelle qui fait de l'art et de la littérature une aventure en soi, une expérience qui engage moins un savoir-faire qu'un savoir-être. La culture est le domaine où s'exerce avec le plus de passion et d'intelligence la mystique de l'être de *La Relève*. », Michel Biron, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁸ Gisèle Huot, dans ses *Oeuvres en prose*, fait ce rapprochement. OP, p. 677.

de son impression première, comme d'un « rêve animal énervant »⁹⁹. L'expression n'aura plus rien à voir avec l'être « béatifié » sur lequel se rassembleront l'eau et le feu du poème « Rivière de mes yeux » de *Regards et jeux dans l'espace*. La vue de cette femme magnifique, au départ, réveille en Saint-Denys Garneau les instincts les plus naturels. Il élaguera cette image, non pas par un raisonnement moral, mais bien plutôt, comme il le dit, « à force d'esthétique ». On comprend ainsi que Saint-Denys Garneau est loin d'être un « saint » et que la poésie, pour lui, a un étonnant statut de pureté. De la prose à la poésie, il y a un travail de raffinement, de décantation, d'élagage. Il faut « bannir » la matière première, bien qu'elle ait suscité l'émerveillement du poète, pour arriver au cœur de son *imprégnation*, là où elle procède de l'expérience ontologique. De la même manière s'introduit peut-être le religieux dans sa poésie. La thématique explicitement religieuse, qui provient directement de la lecture, est « bannie » du poème, pour ne laisser « à force d'esthétique » que le sentiment profond ou la trace d'une expérience puissante. Celle-ci, ayant *imprégné* la sensibilité du poète, *renaît* de l'intérieur¹⁰⁰ dans le poème. Le religieux et le poème cohabitent surtout par une correspondance d'être et de *sentiment*. Le poème, en termes de « vérité » et de profondeur, rivalise avec l'expérience religieuse. Il est, en même temps, la naissance et la révélation de l'expérience du « numen »; en lui et par lui, les traces du « tout autre » émergent. De l'image brute, celle-là même qui a frappé l'imagination du poète au sommet du sensible, ressort un poème, après un processus, non pas de pure troncature, mais de polissage, où la matière brute se transforme en un poème ayant de multiples facettes de sens. Du minerai, nous sommes passés au diamant.

Robert Melançon disait à propos du poème en le comparant au texte religieux : « Les mots y sont irremplaçables et c'est cela qui les constitue en

⁹⁹ « Toutefois, j'ai aperçu sur la grève du lac, hier après-midi, une femme superbe de qui il m'a pris une grande envie, qu'il m'a fallu bannir à force d'esthétique. Quelque chose à faire frissonner un rocher : le cou un peu long, les cheveux détachés, sur les épaules, surtout de larges seins, merveilleusement modelés et dont la naissance bondissait en chair blonde à l'échancrure des bras. Le reste à l'avenant moulé dans le costume de bain jaune clair. Les jambes longues. Un rêve animal énervant. » *Lettres*, p. 48.

¹⁰⁰ « Le verbe sous ses deux formes est issu du bas latin *impraegnare* « féconder », formé de *im-* (...) et de *praegnans*, *-antis* « qui est près de produire », « enceinte », —, « gros », « gonflé ». » *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, p. 1796.

poème. [...] Ainsi les textes religieux. Il importe de ne pas toucher à leur lettre, garante de leur authenticité. »¹⁰¹ Une affinité de nature, pour Saint-Denys Garneau, unit le poème et l'Écriture. Non seulement Saint-Denys Garneau l'avait remarqué, mais il vivait littéralement cette correspondance entre l'art et le religieux. Peut-être, ainsi, y a-t-il plus de distance entre sa prose et sa poésie, qu'entre le texte religieux et son œuvre poétique ? Voilà ce que semble brillamment dire Anne-Élaine Cliche :

D'où venons-nous, mon Dieu! Il n'y a pas à s'en sortir, nous venons du Livre, et ce livre est une bibliothèque bourdonnante, intarissable et tout à fait assourdie par les siècles : Torah, Talmud, midrachim, cabale, Évangiles, qui donc lit cela à part les pieux, les saints, les rabbins, les doctes et les désespérés? Les écrivains qui sont un peu tout ça.¹⁰²

L'écrivain, en effet, ressemble un peu à l'homme religieux en ce qu'il accorde aux mots une force de révélation, et il entretient avec eux une relation quasi sacrée. La poésie ne transcrit pas mécaniquement l'influence des textes religieux, mais nous pouvons avancer l'hypothèse qu'elle transpose l'expérience et les préoccupations religieuses dont témoignent ces lectures. Il faudra donc être sensible non pas tant directement aux symboles, mais à certains archétypes¹⁰³ qui peuvent être associés aux expériences religieuses, aux schémas actantiels, et surtout, à l'essence du texte poétique s'apparentant au religieux. Car l'acte poétique, en premier lieu, n'est pas si loin de l'acte religieux.

¹⁰¹ Robert Melançon, « Notes pour une poésie contemporaine », préface de Lapointe, Paul-Marie, *Pour les Âmes. Précédé de Choix de poèmes / Arbres*, Montréal, Typo, 1993, p. 9-10.

¹⁰² Collectif sous la direction de Jean-Marc Larouche et Guy Ménard, *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec, PUL, 2001, p.408.

¹⁰³ « Tandis que l'archétype est sur la voie de l'idée et de la substantification, le symbole est simplement sur la voie du substantif, du nom, (...) » et « C'est qu'en effet les archétypes se lient à des images très différenciées par les cultures et dans lesquelles plusieurs schèmes viennent s'imbriquer. », Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, p. 63-64.

CHAPITRE 3

L'appel : la prière, le psaume, le poème

Chacun interrogeant des signes. Le poète pour qui toute chose, toute la vie est signe. [...] Il nous offre des signes à son tour, ces signes et cette obscurité, cherchant à comprendre cet autre, cet étranger, à reconnaître en nous le sens qu'il a trouvé. [...] Il participe au mystère, à sa lumière et à son obscurité. Il nous emmène à l'invisible, nous ouvre des portes sur l'au-delà.

Saint-Denys Garneau

Je cherche quel chant j'ai à chanter, ce qui est en moi tel qu'il demande à être chanté.

Saint-Denys Garneau

Nous avons déjà rapidement esquissé le rapport que Saint-Denys Garneau pouvait établir entre la poésie et la prière. Force nous est maintenant d'y revenir plus profondément. D'abord, la poésie est vécue, chez Saint-Denys Garneau, comme un appel, comme une *vocation* : « Quant à donner ma vie à l'art, au sujet de quoi tu me rappelles une discussion que nous avons, c'est bien mon intention, [...] j'espère n'être pas obligé de dévier, car de plus en plus je sens que ma vérité est là. »¹⁰⁴ Là est la *vérité*, là est la *voie* à suivre, mais aussi et surtout, la *voix* à suivre. Une voix à laquelle il est nécessaire d'être attentif, car à la jonction de l'appel de la nature et des mots se situe la réalité absolue. Saint-Denys Garneau vivait l'appel de la nature et du mot, comme pouvait le vivre le psalmiste, c'est-à-dire celui à qui revient le droit et le devoir de transmettre la parole divine.

D'emblée, nous pouvons définir le psaume à la fois comme l'expression de soi lors d'un manque, ensuite, comme la quête de la présence de Dieu et

¹⁰⁴ *Lettres*, p. 87.

finalement, par sa canonisation comme texte sacré, parole divine¹⁰⁵. Citons partiellement, par exemple, le *Psaume 21* de David, lequel est repris en partie par le Christ sur la croix, comme prière adressée à son Père. Le psaume place d'abord l'être sous un état de manque : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné, restes-tu loin de mon appel au secours, des paroles de ma plainte? [...] Mon cœur est comme de la cire, il se fond au milieu de mes entrailles. » L'être, dans un état lacunaire, recourt à Dieu pour le combler : « Mais toi, Seigneur, ne reste pas au loin; mon soutien, hâte-toi à mon aide! Délivre du glaive mon âme, mon bien unique de la griffe du chien. » Puis, le psaume se termine dans une célébration de l'intervention divine : « On se souviendra; on se convertira au Seigneur de tous les confins de la terre. Devant lui se prosterneront toutes les familles de la terre. » Or, notons tout de suite une différence entre le psaume traditionnel et le poème de Saint-Denys Garneau : jamais ce dernier ne célèbre de manière évidente une telle intervention, qui n'a pas non plus lieu explicitement. Bien qu'il ne clame jamais « Dieu » de cette manière, le poème, parfois, s'inscrit lui-même comme célébration. Il est *médiation* entre l'homme et la divinité, le « tout autre », comme le psaume et la prière se font les porte-parole et transmetteurs de Dieu. Élever la parole humaine à la hauteur du poème, *parler en poème*, consiste aussi à faire du mot une parole sacrée, ayant un sens et une force que la parole ordinaire ne contient pas.

Ainsi, l'œuvre poétique de Saint-Denys Garneau peut être lue, dans une certaine mesure, comme l'homologue de la prière et du psaume. Rappelons d'abord ses propos déjà cités alors qu'il s'interroge sur la puissance du sens et de l'esthétisme d'un passage de *L'Imitation* : « Enfin, pourquoi cela est-il beau? Est-ce en sa qualité de *prière*? En sa qualité de *direction* et parce que cela nous porte à Dieu? [...] Et cela resterait-il beau séparé de la prière? Comme objet, comme être proportionné? »¹⁰⁶ Le poète hésite à séparer le poème de la prière. Car peut-être, la beauté relèverait du parallèle qui y existe.

¹⁰⁵ Psaume 21 : 1, 15, 20, 21, 29, 30. *La Bible*. Version Louis Segond, et nous retrouverons une version semblable dans *Le Missel*, Montréal, Société liturgique canadienne, 1946, p. 532.

3.1 Le psaume du paysage

« Tout m'a fait signe »¹⁰⁷, clamait Philippe Jaccottet en parlant de la nature; Saint-Denys Garneau en disait autant à propos du paysage : « Tout cela, c'est des signes. [...] C'est des directions, des nécessités à partir de la seule, de la grande nécessité. »¹⁰⁸ La nature fait signe : elle *parle*. Mieux encore, elle *chante*. Elle atteint un degré de signifiante au-delà de sa simple présence au poète. Et la poésie, bien sûr, célèbre toute cette Beauté :

La nature m'enseigne la beauté. [...] Je contemple, je raisonne; je me pénètre des *harmonies* qui m'apparaissent, je les assimile; [...] Ainsi, petit à petit, j'arrive à faire l'harmonie en moi. Et puis, quand elle sera faite, je pourrai l'imposer à la nature, et transformer tout ce qui m'apparaîtra en beauté artistique, en *harmonie supérieure*.¹⁰⁹

La nature, le paysage, l'arbre, la rivière, la lumière ne sont plus considérés en tant que tels, mais sont élevés à leur qualité de *révélation* de la Beauté. Ils sont davantage que des symboles, ils effleurent la valeur de hiérophanie; ils « sont des suggestions et des présages d'une réalité mystérieuse »¹¹⁰. Le poète, lorsqu'il saisit leur mélodie, la *viva vox*¹¹¹ de la nature, se transforme alors en chantre; son poème agit comme réponse et témoignage de ce qu'il y a de « plus » dans le paysage et devient harmonie supérieure. Dès lors, le poème rejoint le *psaltérion*, le chant sacré¹¹². Il transmet un débordement de sens qu'il entend du paysage, qu'il puise souvent par le regard qui y voyage. Sans doute, la section « Esquisses en plein air » dans *Regards et jeux dans l'espace* témoigne-t-elle avec le plus d'évidence de cet appel de la nature, qui se présente le plus souvent parlante ou chantante.

¹⁰⁶ *Lettres, loc. cit.*, Nous soulignons.

¹⁰⁷ Jaccottet, Philippe, *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », p. 44.

¹⁰⁸ *Lettres*, p. 201.

¹⁰⁹ *Lettres*, p. 109.

¹¹⁰ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 199

¹¹¹ « Mais, même sous la forme de la *viva vox*, la simple parole est inefficace si l'« esprit qui dans le cœur » ne vient au-devant d'elle, s'il n'y a pas affinité entre la parole et celui qui la reçoit, si celui-ci n'est pas *conformis verbo*, comme dit Luther. », *Ibid.*, p. 98.

¹¹² « Proche de « psaltérion », désignant un instrument de musique à cordes ou un recueil de chants, le psaume est lié au domaine de la musique et du chant vocal. » *Bible*, nouvelle traduction Bayard, p. 2857.

Outre les similitudes entre certaines caractéristiques du psaume et celles de la poésie de Saint-Denys Garneau, il faut plutôt insister sur la fonction de la parole. Le rôle qu'elle remplit s'y trouve à la fois semblable et différent. D'abord, semblable au sens où la nature est beaucoup plus qu'un simple environnement, un simple décor. Elle est, par son introduction dans la poésie, la possibilité d'atteindre l'autre réalité, l'harmonie supérieure. Les êtres ont le rôle de transmetteurs : « La voix des feuilles / Une chanson ». Les feuilles parlent en harmonie, au point de se régler selon l'ordre d'une chanson, car trouver, entendre le chant du paysage, c'est finalement, trouver aussi son *ordre*, hors et en soi¹¹³. Le bruit de la nature, sa voix, se transmet en une structure dont le rythme est organisé, comme celui que produit l'instrument de musique : « Tous les champs ont soupiré par une flûte »¹¹⁴. Le chant, symbole de la célébration, de la joie, est transmis directement de la nature au poète qui ne pourra faire autrement que de retransmettre le signe révélé. Il y a ici échange entre les voix, dialogue, communion. Le poète répond de sa voix à l'appel des feuilles, des arbres, des paysages, de la lumière ; tous points de jonction entre le réel et l'Autre monde. Dans ces moments où le poète entend la nature, où elle accepte bien de se révéler, le chant atteint une transparence nouvelle, symbole d'une percée ailleurs, comme nous le verrons à propos de la « femme-voile » : « Est-il rien de meilleur pour vous chanter / les champs / Et vous les arbres transparents »¹¹⁵. Lors de l'appel, l'espace s'ouvre donc sur un ailleurs, le poème devient « [...] une ouverture au-delà du monde réel, concret, terrestre, sur l'espace divin, le lieu de la parole révélée, soit le Réel absolu. »¹¹⁶ Il atteint, de plus, les hauteurs : « Les grands saules chantent / Mêlés au ciel »¹¹⁷. Les arbres, lieux reconnus de l'épiphanie, s'élèvent jusqu'au ciel et chantent tout ce qu'ils ont à révéler. Ils font signe au poète et clament leur lien avec la réalité absolue. Même, parfois, dans leur silence ils deviennent voix : « Ils (les ormes) ne parlent pas / Je

¹¹³ « On sent une immense connaissance des faits et au-dessus le puissante fécondité de l'Esprit qui les comprend, les assume, les groupe, trouve *leur ordre*. » *Lettres*, p. 231.

¹¹⁴ « Flûte », p. 39.

¹¹⁵ « L'aquarelle », p. 38.

¹¹⁶ Clerc, Gabrielle, *Saint-John Perse ou la poésie comme acte sacré*, Neuchâtel, À la baconnière, 1990, p. 187.

¹¹⁷ « Saules », p. 42.

ne les ai pas entendus chanter »¹¹⁸, car le silence procède toujours de la musique. Les ormes sont silencieux dans leur chant potentiel, car nous le savons, à maintes reprises le poète les a entendus entamer leur chœur. S'ils sont silencieux, c'est qu'ils le veulent bien et que leur silence révèle autant sur leur présence. Ils sont calmes et tranquilles, ils ne *projetent* par leur voix, mais leur « ombre ». Ils sont ainsi la voix d'« ailleurs », l'ombre étant le produit d'une transformation, d'un reflet du *numen*. Par le silence des arbres, le poète s'expose à une présence totale et paisible : l'être de l'arbre, qui est aussi possession et projection d'autre chose : « L'art est un mode pour le serrer de plus près, c'est-à-dire pour l'acquérir par tout l'être, c'est-à-dire l'avoir assez en soi pour le recréer, le recréer pour l'avoir assez en soi. [...] Dieu seul possède l'arbre. Lui seul l'a, Il l'est, Il l'aime. »¹¹⁹ Les « calmes parasols » font signe par leur silence, par leur « ombre », comme le soupir ou « l'intervalle » dans la mélodie « est la possibilité d'une jointure et d'une alliance »¹²⁰ avec l'« autre chose ».

Comme le psalmiste, le poète, *conformis verbo*, cherche donc par le poème à s'approprier la nature, qui se fait signe de la divinité. Le poème se proclame ensuite lui-même signe de Dieu, car il en devient lui-même le transmetteur. Le chantre transmue la voix de la nature dans sa poésie, qui devient, à son tour, chant, signe divin. Or, il s'agira là bien plus d'une prophétie, d'une promesse de la Présence que d'une preuve du Divin, car « comme tel, le poème ne relève pas de la démonstration mais de la « monstration ». Il ne cherche pas à prouver, « il fait signe » selon la parole de l'Éphésien. »¹²¹ Ainsi, au contraire du psaume, le poème de Saint-Denys Garneau ne culmine pas dans une preuve de la présence de Dieu, mais plutôt dans une prophétie, un appel, une mort ou une absence qui, nous le verrons, se traduisent aussi par un Désir de la présence.

¹¹⁸ « Les ormes », p. 41.

¹¹⁹ *Lettres*, p. 201.

¹²⁰ « L'intervalle n'est pas plus ce qui sépare que ce qui joint; il est la possibilité d'une jointure et d'une alliance aussi bien que le risque d'une séparation et d'un désaveu », Steinmetz, Jean-Luc, « Entre proche et lointain : l'« autre chose » de Philippe Jaccottet », in *Poésie et Altérité. Actes du colloque de juin 1988*, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 19.

¹²¹ Delort, Jacques, *La poésie et le sacré. Rimbaud, Paul Valéry, Saint-John Perse, René Char*, Aparjon, Éditions du Labyrinthe, 1996, p.7.

3.2 Le non-chant et la plainte

Nous l'avons dit, jamais il n'y aura rencontre affirmée avec la divinité. En cela, il n'existe donc pas dans *Regards et jeux dans l'espace* de rapport explicitement sotériologique avec Dieu. Tout au plus, c'est par l'absence de la plénitude comme seul témoin d'une possibilité, comme présage d'une présence que le sujet atteindra le *numineux*. Et non plus, comme la poésie hébraïque le présentait, preuve et démonstration de l'intervention divine. Ainsi en va-t-il du rôle de la lumière. La percée lumineuse ne témoigne pas radicalement de la présence divine, mais plutôt, « elle prophétise »¹²². Elle appelle cette présence, elle l'annonce, elle la désire, mais jamais plus : « C'est-à-dire que tous nos vides naturels peuvent être comblés qu'on serait encore vide, c'est-à-dire que le rapport est imparfait du vide à la nature qui le comble, c'est-à-dire que notre désir est absolu. » L'homme est alors confronté au triomphe du vide, à sa « soif insatiable » qui, en revanche, témoigne d'un absolu désir et d'un désir d'absolu. « Qui portera réponse au mort » s'interroge le poète; la fontaine lui répond : « mon onde n'est pas pour lui »¹²³. La quête de la réponse devra parfois se heurter à l'absence de réponse, ou à la non-parole. Elle sera signifiée par un non-chant, caractérisé par le manque d'« ordre » du son, sa maigreur ou son insuffisance : « Lorsque rien n'arrive / On entend froisser ses ailes »¹²⁴. Devant l'absence d'événement, c'est un balbutiement sonore, un bruit écorché, ténu, rachitique qui émerge du vide. Un bruit désordonné, qui n'a rien de l'énergique chant des « grands saules » ou du son vif du paysage « soupilé par une flûte ». Lorsque la « bête-mort » passe à pas feutrés, elle mange sa proie et son chant : « Quatre mains sans plus un chant / que voici mortes / Désertées »¹²⁵. L'être est déserté de toute présence : « ton visage a paru périr devant ce silence de quatre colombes ». De la même manière, lors de la cessation de la joie, lors de son arrêt subit, l'oiseau ne chante plus, il résonne comme un frêle « grelot » : « Et quand on a ri beaucoup / Si l'on cesse tout à coup /

¹²² « L'éclaircie ne crée pas, par illusion; elle prophétise. », Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 19.

¹²³ « Un mort demande à boire », p. 49.

¹²⁴ « Je suis une cage d'oiseau », p. 80.

¹²⁵ « Petite fin du monde », p. 75.

On l'entend qui roucoule / Au fond / Comme un grelot ». Le chant de la colombe n'a rien de la romance ici, car il est plus prêt de celui de la tourterelle triste, dont on entend des profondeurs le faible écho de son agonie. Lorsque le paysage ne chante plus, ne parle plus, le sujet est déserté de lui-même. Il est désorienté, comme si la musique elle-même était une direction vers Dieu. Avant sa disparition, elle bornait le chemin à suivre. Ainsi, alors que l'être aimé disparaît dans « Accueil », l'homme garnélien s'interroge : « Et qui me parlera de vous? »¹²⁶ Le chant apparaît comme présence signifiante pour le poète, et son absence comme désorientation, perte.

Au-delà de l'interrogation, le chant se formulera parfois comme une plainte devant l'absence bien souvent imminente. Ainsi, le paysage pourra « demande[r] grâce » devant sa crémation par un feu dévorant ou encore entendre « le vent se lamente[r] aux cordages » devant la disparition prochaine de l'« enfant-cœur-ami ». La voix qui se fait entendre est alors suppliante et réclame la vie sauve devant l'approche de la « bête-mort ». Elle est « sans oriflamme »¹²⁷, dira Saint-Denys Garneau, c'est-à-dire sans le « signe », sans l'annonce qui serait la preuve de sa *survie*. Chant à demi-naufagé, d'autant plus douloureux qu'il parle encore et n'est pas totalement absence. Devant elle, il sera aussi le souvenir d'un ordre musicalement grandiose, d'une communion parfaite entre les choses et le poète : « J'écoute douloureux comme passe une onde / Les chatoiements des voix et du vent / Symphonie déjà *perdue* déjà fondue »¹²⁸. La perte de l'harmonie correspond à l'arrivée de l'absence — une absence dont nous observerons la signification dans un prochain chapitre. Le poème ne chante plus la parole, mais sa disparition, son engloutissement par la mort, qui devient un signe si puissant, pourrait-on dire, qu'elle mange, qu'elle engouffre le signal des autres éléments plus discrets. Mais cette mort, par un renversement, devient signe à son tour de l'Infini, même devant les limites. « Il reste que seul importe le surnaturel, le “besoin de grandeur” par l'humilité, le bonheur qui nous dépasse, le seul possible. Et l'art, en tant que faire, reste essentiellement terrestre. Mais il comporte comme toute œuvre humaine

¹²⁶ « Accueil », p. 79.

¹²⁷ « Fièvre », p. 57.

l'*infinité* du désir. »¹²⁹ Le poème est alors le non-chant de la mort, mais aussi signe de l'infini.

Quelle est la mission du poète sinon celle de dire, de révéler ? « Si le mot *vates* désigne aussi bien le poète que le prophète, le mot hébreu qui s'applique au prophète peut se traduire par "voyant" ou encore par "celui qui parle à la place de Dieu". Prophétie, poésie, voyance recouvrent les mêmes pouvoirs. »¹³⁰ Le poème est une convocation des mots et des « choses sous les mots ». Il n'est pas naturel que la nature fasse signe. Seul le poète le voit, l'entend et le sent, car il *croit* aux mots parce qu'eux-mêmes sont les signes du « tout autre »; une invitation et un désir de faire du mot une *Parole*¹³¹. L'appel du psaume se déroule donc en trois temps : appel des mots, écoute de la voix de la nature, participation à cette voix par le poème. En poésie, le chant a pour fonction d'agir, de participer au spirituel : « Or, qu'est-ce qui fait qu'une telle chose est belle ? Ce serait un raisonnement, dans l'ordre de la Beauté, analogue à celui du premier moteur dans l'ordre du Mouvement; nous en arriverions nécessairement à une *participation*. »¹³² Le poème, enfin, « *participe* au mystère », à l'« Ordre de l'être », à l'harmonie supérieure.

Notons que le poète, comme le psalmiste, s'avance le plus souvent vers la divinité à cause du manque, du vide intérieur. Cet état de précarité de l'être, de sentiment de vide, d'abandon, pousse le poète à prendre la parole, à exposer et présenter sa cause. D'ailleurs, le sujet, en bout de course, dira : « J'*entends* mon pas en joie qui marche à côté de moi »¹³³. En plein échange alchimique, il entend le « bruit décroissant » des pas de son vis-à-vis. L'autre-en-soi le quitte sans qu'il puisse se joindre à lui, malgré les tentatives. Alors, c'est le bruit de l'absence

¹²⁸ « Tu croyais tout tranquille », p. 71. Nous soulignons.

¹²⁹ *Lettres*, p. 252.

¹³⁰ Lobet, Marcel, *La Poésie et le sacré*, Éditions J. Dieu-Brichart, Belgique, 1986, p. 27.

¹³¹ « Le mot pour lui s'élève à la dignité de parole. *Mot* est sans résonance. *Parole* est rond et plein et semble ne devoir jamais épuiser la grâce de son déroulement sonore. C'est un chant à soi seul et le signe d'un chant, quelque chose qui se livre et se déroule. Il n'arrive pas souvent que l'on entend une parole mais quand cela vient on dirait que le monde s'ouvre. La Parole brise la solitude de toutes choses en les rapportant à un lieu qui est le prisme présent. » « Monologue fantaisiste sur le mot », OP, p. 113.

¹³² *Lettres*, p. 231.

¹³³ « Accompagnement », p. 85. Nous soulignons.

imminente qu'il entend, mais aussi, anticipation d'une harmonie supérieure. Absence et précarité qui, en contrepartie, sont aussi la promesse d'une présence : ils sont l'écho du « sentiment de créature » devant la « *majestas* »¹³⁴ du « tout autre ».

¹³⁴ La « *majestas* » est la grandeur, l'immensité du « tout autre », qui s'oppose à la petitesse de la créature : « Le mysticisme qui jaillit du contraste de la *majestas* et du sentiment de l'état de créature pourrait s'appeler le « mysticisme de la majesté. » Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 40.

CHAPITRE 4

La précarité ou le « sentiment de créature »

Il reste que seul importe le surnaturel...

Saint-Denys Garneau

En ouvrant *L'Imitation de Jésus-Christ* et le *Missel*, le lecteur risque gros. De telles lectures le plongent dans une contemplation, une intériorisation et le placent en quête d'une « piété » véritable, dont il ne sortira peut-être pas indemne. La *rencontre* peut advenir. Lorsqu'elle advient, l'être s'en trouve changé. Elle produit chez lui un mouvement, un fort remuement qu'Otto nomme le « sentiment de l'état de créature », c'est-à-dire le « [...] sentiment de notre *néant*, de notre *effacement* devant l'objet dont nous avons pressenti, dans la "terreur", le caractère terrifiant et la grandeur. »¹³⁵ Le lecteur risque donc, par sa lecture, une rencontre avec le *numineux* qui le laissera agonisant, en déréliction, s'effaçant devant l'immense. Ainsi, toujours selon la brillante étude sur le sacré de Rudolf Otto, le « sentiment de créature » est la seconde étape, l'effet consécutif en celui qui a fait la rencontre avec le « tout autre », en celui qui concrètement a senti la présence du « numineux ».¹³⁶ Notons qu'une telle rencontre n'est pas nécessairement extérieure au texte — religieux ou poétique —, car certes, il peut porter en lui-même le *numen*. Le poème de Saint-Denys Garneau nous présente souvent en premier l'« effet consécutif », c'est-à-dire la précarité qui suit la rencontre, comme si celle-ci s'était déroulée dans la genèse du poème. Le poème serait donc le

¹³⁵ « Ici le saisissement ne nous déconcerte plus, mais il conserve sa puissance indicible, par laquelle il s'empare de nous. Il reste effroi mystique et provoque dans la conscience, comme réaction, le « sentiment de l'état de créature » que nous avons décrit, le sentiment de notre néant, de notre effacement devant l'objet dont nous avons pressenti, dans la « terreur », le caractère terrifiant et la grandeur. », Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.

résultat d'une expérience religieuse qui donnerait sa direction au poème, au sens où il y reprend et y inscrit le mouvement du « sentiment de l'état de créature », caractérisé globalement par une conscience aiguë de la finitude du monde et de l'être. Bien que le poème ne montre pas le « tout autre » comme tel, il en présente les traces laissés en l'être. Il faut éviter, selon nous, de comprendre péjorativement ou moralement, c'est-à-dire comme le résultat d'une religion mortifère, la déréliction du sujet poétique. La poésie ne saurait connaître de telles limites. Ainsi, nous suivrons les représentations du sujet poétique autour de la *précarité* : l'être agonisant, l'être assoiffé, l'être errant, l'être enrhumé.

4.1 De l'agonie à la soif

L'isotopie de la précarité a d'abord valeur d'agonie. Le poème présente « l'homme agonique », si nous pouvons reprendre ici l'expression de l'un de nos chers poètes¹³⁷. Le sujet se représente dans un dépouillement extrême, selon le conseil même de *L'Imitation de Jésus-Christ* : « Il faut que... l'homme tout entier s'anéantisse... »¹³⁸ Rien de moins. Tel est, par exemple, l'enfant à la dérive subissant le déchaînement apocalyptique des éléments naturels pour terminer son périple déchiré par les flots. Immobile, les « bras » à ses « côtés / Comme des rames inutiles », il subit le mouvement de la tempête qu'il traverse, ou plutôt, qui le traverse. Devant l'acharnement des forces naturelles, l'impuissance du sujet, son « effroi », est renforcé tout au long du poème par l'anaphore interrogative « Qu'est-ce qu'on peut ». Que peut-on en effet pour lui? Rien. Et que veut-on pour lui? Précisément cela : son anéantissement, qui est aussi la « monstration », le *signe* et

¹³⁶ « Par rapport à cette donnée première et immédiate qu'est ce « sentiment d'une réalité », c'est-à-dire au sentiment d'un objet numineux, le sentiment de dépendance ou plus exactement de l'état de créature est un effet consécutif, il renferme une sorte de dépréciation de soi-même. » *Ibid.*, p. 27.

¹³⁷ Nous pensons à la section « La vie agonique » de *L'Homme rapaillé* et aux vers : « Mais je ne peux me déprendre du conglomérat / je suis le rouge-gorge de la forge / le mégot de survie, l'homme agonique. », « L'homme agonique », *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 48.

¹³⁸ Thomas A Kempis, *op. cit.*, p. 133.

la *voix* de l'Immortalité. Pour lors, la terreur est l'expression d'une rencontre avec la « grandeur » et son « caractère terrifiant ». La déréluction et la mort ne sont donc que les *signes* et les *voix* de « l'Immortalité ». Par ailleurs, c'est bien à la « falaise »¹³⁹ de lui-même que l'ami-cœur-enfant vit son anéantissement, il se représente *en rupture*; il rompt avec lui-même. L'homme agonique a « goûté à la fin du monde », mais son *appétit ontologique* ne s'en trouve qu'attisé, car le « mort a soif encore ».

Baudelaire écrivait dans *L'art romantique* : « Nous sommes dévorés par une soif *inextinguible*... Cette soif fait partie de l'Immortalité de l'homme. Elle est à la fois une conséquence et un signe de son existence sans terme. Elle est le désir de la phalène pour l'étoile. »¹⁴⁰ Certes, il y a une corrélation évidente entre la soif physique et la soif ontologique qui correspondrait à une quête du sacré et de la « Présence ». Dès lors, on ne peut s'empêcher de penser au poème « Un mort demande à boire » où le sujet garnélien se présente aussi en rupture avec lui-même : il a déjà trépassé. Or, le mort subit une double rupture, comme l'atteste sa « soif ». *L'Imitation* pouvait d'ailleurs littéralement suggérer un tel sentiment de créature : « [...] je sais qu'il est utile pour votre salut que vous soyez quelquefois dans la sécheresse »¹⁴¹. L'homme garnélien voit ainsi amplifiée doublement sa précarité. Mais plus l'intensité de la néantisation sera grande, plus la manifestation du *numen* sera puissante, ainsi que le montrera la fin du poème que nous analyserons dans un prochain chapitre. La soif du mort, en plus de n'être jamais étanchée, semble graduellement accrue par l'effort réitéré mais toujours insuffisant des « trois sœurs ». De sorte que la disette, graduellement, devient de plus en plus « au service » de l'intervention quasi surnaturelle de la lumière matinale qui clora, ou plutôt, ouvrira le poème. L'assouvissement se fera non pas par la fraîcheur d'une eau désaltérante, mais par la lumière aurorale qui permettra l'évaporation et un second trépas de celui qui était déjà mort. Ici, la lumière assassine sera « dé-

¹³⁹ « Et de la falaise où l'on est / Notre regard est sur la mer », « Qu'est-ce qu'on peut », p. 74.

¹⁴⁰ Baudelaire, *L'Art romantique*, cité par Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris, Art catholique, p. 185. Nous soulignons.

¹⁴¹ Thomas A Kempis, *op. cit.*, p. 260.

altérante »¹⁴². En ce sens, Pierre Nepveu, rappelant les paroles de Lévinas, soulignait : « Être séparé, c'est demeurer quelque part » [...]. Il faut, dit Lévinas, que le moi soit "séparé", il faut qu'il y ait rupture de la continuité avec la nature pour que l'autre puisse être reçu. »¹⁴³ Autrement dit, il faut qu'il soit seul et brisé, car la déchirure n'a lieu qu'« en voyage tout seul »; effets ou signes du « sentiment de l'état de créature » que porte le poème. Le mort, qui par son trépas était déjà en rupture avec lui-même, subit une seconde dés-unification¹⁴⁴, un autre isolement devant l'échec des « trois servantes ». Dans un tel état, il reçoit l'« autre », qui est aussi l'« ailleurs », car le dépouillement et l'anéantissement ultime du sujet dont le « souvenir même a quitté la terre » correspondent justement au refus du sujet garnélien d'habiter l'« ici ». Il faut prendre garde de comprendre le vers final « son souvenir a *quitté* la terre » comme l'expression d'un échec et d'une mort irréversible. Le syntagme « *quitté* la terre » implique qu'il y ait un mouvement vers un « ailleurs », un « au-delà ». Enfin, il n'est pas fortuit de voir Baudelaire lier la « soif » physique ou « méta-physique » et le « désir de la phalène pour l'étoile », la quête de lumière. La soif est aussi la nuit, car elles relèvent d'une expérience similaire, ainsi voit-on maintenant l'être désorienté dans sa nuit et son désert, en quête d'une « étoile problématique »¹⁴⁵.

¹⁴² « L'eau qui nous désaltère dans une solitude ardente est reçue comme autre chose et quelque chose de plus que ce simple apaisement au fond de notre gorge [...]. Elle met fin à cette rupture qu'en nous la soif mettait avec le monde. Elle met fin à la cruauté de la solitude et au mal du bannissement. Par la fraîcheur de cette eau, à la douloureuse altérité que nous vivions en nous et avec le monde se substitue la douceur d'une alliance, d'une intimité et d'une identité nouvelle. Elle est dé-altérante. » Grimaldi, Nicolas, *Le désir et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 345.

¹⁴³ Nepveu, Pierre, « Paysages du sujet », in *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 171.

¹⁴⁴ Qui dit évaporation, dit aussi inversement fusion par l'infiniment petit — on pense alors au procédé d'alchimie, au déménagement d'atomes de « Je marche à côté d'une joie » —, où les infimes gouttelettes s'unissent avec l'environnement, donc avec l'autre et avec l'Altérité puis, comme la phalène vers l'étoile, montent vers le ciel. Nous analyserons en détail dans un prochain chapitre le phénomène de la dissémination.

4.2 De la nuit au désert

Jacques Maritain, l'un des maîtres à penser de Saint-Denys Garneau, suggérait : « Il (l'artiste) faut qu'il traverse des nuits, qu'il se purifie sans cesse, qu'il quitte volontairement des régions fertiles pour des régions arides et pleines d'insécurité. »¹⁴⁶ Le sujet consent *volontairement* à se plonger dans la noirceur : il a « *décidé* de faire la nuit », afin que luise une « petite étoile problématique » dans le « ciel immense désert »¹⁴⁷. Le firmament déserté de ses étoiles cesse de guider les pas de l'homme, qui est aussi vidé de lui-même. L'homme garnélien refuse la carte habituelle du ciel, il rejette les repères traditionnels qu'ils peuvent constituer normalement. Il rompt avec « la continuité » pour reprendre le mot de Lévinas. Un tel état ne rend pas le désir pour l'« étoile problématique » moins vif pour autant. En fait, le « ciel immense désert », l'anéantissement, rend inévitable la quête d'un absolu, mais surtout d'un « mystérieux », qui est « *inconcevable* » et « excède toute pensée, [...] par sa forme, sa qualité, son essence, » [...] le « tout autre »¹⁴⁸. La déréluction est le résultat d'une rencontre avec le *numen*, mais aussi, elle en pressent une autre, à venir ou à poursuivre, dont elle constitue la force motrice.

Au ciel obscur et ténébreux, endroit où le rayon perce et attire la « phalène », correspond donc chez Saint-Denys Garneau le *désert*¹⁴⁹, lieu privilégié de la soif et de l'assèchement, mais aussi de l'*errance*, comme le remarquait pertinemment Pierre Nepveu :

« Manque d'attaches », « manque absolu de mémoire » : ces *carences* qu'observe en lui Garneau, c'est aussi cet « admirable *néant* » qui lui permet

¹⁴⁵ « L'étoile problématique » du poème « Faction », p. 65.

¹⁴⁶ Maritain, Jacques, *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1920, p. 114.

¹⁴⁷ « On a *décidé* de faire la nuit / Pour une petite étoile problématique / A-t-on le droit de faire la nuit / Nuit sur le monde et sur notre cœur / Pour une étincelle / Luit-elle / Dans le ciel immense désert », « Faction », p. 65. Nous soulignons.

¹⁴⁸ « L'absolu est *incompréhensible*, le mystérieux est *inconcevable*. L'absolu est ce qui excède les limites de notre compréhension non par sa qualité même, qui nous est bien connue, mais par la *forme* de cette qualité. Le mystérieux, au contraire, est ce qui excède toute pensée, ce qui est par sa forme, sa qualité, son essence, le « tout autre », Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 192.

¹⁴⁹ « Je rendrai le pays solitaire et désolé; sa force orgueilleuse prendra fin, les montagnes d'Israël seront désolées, personne n'y passera », Ezéchiel 33. 28, *La Bible*. Version Louis Segond.

de tout voir comme pour la première fois et de faire face à l'étrangeté du réel sans retour en arrière, sans *réfuge*[sic] dans une identité ou généalogie.¹⁵⁰

L'être est désorienté, et s'il a perdu la *voie*, certainement, c'est pour la retrouver autrement, « sans retour en arrière ». Peut-être pour laisser place à la *voix* du poème, qui nécessite une part d'errance, c'est-à-dire un *dé-rangement* d'une compréhension figée du monde. La néantisation permet le regard neuf. Dès lors qu'on a « décidé de lâcher la nuit sur la terre », le regard devient aveugle momentanément et perd prise sur son environnement : « quel désert / Elle fait à nos yeux sur son passage ». Il vaut parfois mieux fermer les yeux (« faire la nuit ») pour voir l'essentiel (« l'étoile »), bien que sa luminescence ne soit pas assurée. Par surcroît, la noirceur devient alors le lieu de la mort : « La cécité est une métonymie de la mort »¹⁵¹, disait François Hébert. L'homme garnélien, exténué du voyage immobile de son « âme et moi », « revient sans plus rien voir ». L'échec du regard de « Spleen » entraîne aussi la mort du sujet : « Et de mourir pendant la nuit / Mort de moi, mort de *notre* ennui »¹⁵². La mort, en fait, est partielle, car après la mort, il y a toujours un « nous », car il s'agit bien de « notre ennui. » Pour lors, on comprend que le voyage était un dessaisissement de soi-même, une « dépréciation » afin d'atteindre le plus essentiel : l'« âme ». Ainsi qu'elle apparaît en acrostiche des trois premiers vers :

Ah! quel voyage nous allons faire
Mon âme et moi, quel lent voyage
Et quel pays nous allons voir¹⁵³

Le regard atrophié par les murs, se retrouve aussi plus près de l'« épanouissement » lorsqu'il aura réussi à franchir le rempart qui « coupe à l'épaule le regard manchot ». L'aveuglement déjoue l'ordre habituel des choses, rompt avec la continuité et trouve ailleurs son repos meilleur : « repos au loin / Son épanouissement au loin du paysage ».

¹⁵⁰ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 177. Nous soulignons.

¹⁵¹ Hébert, François, « Ressacs de branches... », in Cloutier Cécile (sous la direction de), in *Miron ou la marche à l'amour*, Montréal, L'Hexagone, 2002, p. 151.

¹⁵² « Spleen », p. 53. Nous soulignons.

¹⁵³ « Spleen », p. 53.

Semblable à l'Achille de Zénon¹⁵⁴, le sujet « [r]accourcit l'enjambée et s'attarde à venir »¹⁵⁵. Il se tient encore volontairement en dehors d'un ultime lieu à atteindre — une terre promise, un Canaan peut-être ? Un peu de la même manière, il n'est pas étonnant de retrouver l'être garnélien « dans la *désolation* de l'hiver qui dure »¹⁵⁶. L'hiver, équivalent nordique du désert, lui renvoie analogiquement par son absence de repères et par son uniformité. Les étendues indéfinies du désert, de l'hiver, de la mer, par leur espace infini, correspondent très bien à l'immense du *numineux*, à son « caractère terrifiant et sa grandeur ». Le sujet, dans de tels hors-sens et hors-lieu, se trouve en totale perdition et en quête de direction. Il frémit d'épouvante. Et souvent, son périple culmine dans la mort. Ainsi, la mer est le théâtre, comme nous l'avons noté plus haut, de la disparition de l'enfant-cœur-ami; le désert laisse les « quatre mains sans plus un chant / que voici mortes / désertées »¹⁵⁷; l'hiver laisse l'être en lutte « pour empêcher la mort totale du feu ». L'homme garnélien erre en lui-même comme dans un état où les bornes et les repères sont absents. Il est pris dans un temps cyclique, car le désert est aussi le lieu du « Commencement perpétuel », où l'être tourne en rond et où le temps ne va nulle part¹⁵⁸. Le sujet perd non seulement le fil d'Ariane nécessaire pour retrouver son chemin, mais aussi, il oublie le fil du temps.

Le sujet erre avant d'atteindre le lieu *espéré* et il creuse en lui l'espoir, la tension pour « éclater dans l'Au-delà ». Il s'approche du *numineux*, comme des mots, avec désir mais avec crainte. L'errance s'apparente au dessaisissement de soi-même du « sentiment de créature », mais du coup, elle est une *pro-vocation* pour « autre chose »; elle projette en avant une autre vérité qui éclatera, mais qui « s'attarde à venir ».

¹⁵⁴ « Ce disciple de Parménide développe plusieurs arguments, irréfutables du point de vue de la logique. Le plus célèbre est « l'Achille ». Achille aux pieds légers ne rattrapera jamais la tortue, si elle part avec une avance sur ce dernier. Il lui faut d'abord parcourir la moitié de la distance les séparant, puis la moitié de la distance restante, et ainsi de suite à l'infini. », Russ, Jacqueline, *Histoire de la philosophie*, Paris, Hatier, coll. « Profil philosophie », 1985. p. 16.

¹⁵⁵ « Autrefois j'ai fait des poèmes », p. 63.

¹⁵⁶ « Maison fermée », p. 54.

¹⁵⁷ « Petite fin du monde », p. 75.

¹⁵⁸ « On essaye de reconstruire avec les espaces le rythme / Mais quand est-ce que ça a commencé // Et l'on attend la prochaine heure // Il dit allons il faut en finir / Re commençons une bonne fois / Une fois pour toutes », « Commencement perpétuel », p. 62.

4.3 De l'enfermement à la *pro-vocation*

Si la grandeur de l'espace infini peut provoquer l'effroi, son infinitude peut aussi interdire à l'homme toutes possibilités de sortie, de fuite, d'ouverture. L'être s'anéantit devant le siège de la grandeur. Un tel enfermement prend diverses formes dans *Regards et jeux dans l'espace* — cage, maison, chambre, mur, paupière, obscurité, corps — et l'être s'y conçoit dans un « manque d'air »¹⁵⁹, dans lequel il ne peut plus se mouvoir, comme assiégé.

Baudelaire parlait de la maison comme de « la douceur du foyer ».¹⁶⁰ Et généralement, celle-ci symbolise effectivement cela : le confort, l'intimité, la sécurité. En revanche, dans la poésie de Saint-Denys Garneau, la maison ne se fait pas rassurante, mais le lieu de la mort : « Dans la maison morte — / Car la maison meurt où rien n'est ouvert— »¹⁶¹. Aucune brèche, aucune sortie, la maison est « cernée de forêts / Forêts noires pleines / De vent dur ». L'homme garnélien, devant la forêt qui est rude, écrasante, effroyable, s'éteint comme un « feu de branches sèches ». Même la maison, qui aurait pu le protéger devient comme une vilaine carcasse qui amplifie la *différence* avec l'extérieur. C'est bien cela dont il s'agit, un jeu d'équilibre entre l'extérieur et l'intérieur. L'homme garnélien se réfugie derrière la frontière et veut lui conférer une valeur d'absolu, mais il étouffe de lui-même « [q]uand le vent s'abat sur le toit / Et rabroue la fumée dans la chambre ». La « charpente », devenue opaque, empêche l'aération et l'alimentation de la flamme intérieure. Le sujet se retrouve « *Seul* à conserver un petit feu dans le grand âtre / [...] Pour empêcher la mort totale du feu »¹⁶². Le flamme *agonise* et la maison « est pressée par le froid »; l'homme, qui est un peu les deux à la fois, est oppressé et assiégé par une *présence* extérieure. De prime abord, nous pourrions croire que la mort imminente provient seulement du froid extérieur, mais en fait, la mort est surtout provoquée par la différence qui existe

¹⁵⁹ « il faut dire qu'il est difficile de danser ici / Dans ce manque d'air / Ici sans espace qui est toute la danse. », « Spectacle de la danse », p. 25.

¹⁶⁰ « Encore la plupart n'ont-ils jamais connu / La douceur du foyer et n'ont jamais vécu! » Baudelaire, Charles, « Le Crépuscule du soir », *Les Fleurs du mal*, Paris, Hachette, 1992. p. 106.

¹⁶¹ « Maison fermée », p. 54.

¹⁶² *Ibid.*, Nous soulignons.

entre l'intérieur et l'extérieur de la maison. Le contraste est violent. Jauss nous fait remarquer la correspondance entre l'opposition « extérieur et intérieur » et l'ordre « divin et humain » :

[...] la beauté de la nature, c'est précisément le moyen pour l'homme de mesurer combien, dans la « misère de son cœur », et la « laideur de son âme », il s'est éloigné de l'ordre voulu par Dieu tel que le manifeste au-dehors la nature et qu'il devrait régner aussi à l'intérieur, dans l'harmonie du foyer.¹⁶³

Le feu intérieur, qui rend la « maison claire » ne suffit pas devant la « beauté de la nature », il ne fait pas le poids devant celle qui révèle le « tout autre ». La dialectique intériorité et extériorité est hésitante, de sorte que l'être est en *déséquilibre*. Le sentiment de créature produit un être instable. L'enfermement avec « l'ennui qui ne peut plus sortir » entraîne donc une mort imminente. Plus loin, les forces extérieures, le froid qui « secoue » et « fouette » auront un statut paradoxal : elles donneront la vie par la mort, car l'échange en quelque sorte rendra le sujet « autre ». De la même manière, on comprend que la « mort fait son nid » dans la « cage d'os » de l'être en déréliction¹⁶⁴. L'enfermement brouille la dialectique dedans et dehors et l'osmose n'aura lieu entre les deux univers que par la mort totale. L'oiseau, d'ailleurs, ne pourra s'en aller « Qu'après avoir tout mangé / Mon cœur / La source du sang / Avec la vie dedans »¹⁶⁵. L'envol n'a lieu qu'après la disparition de l'intérieur, donc après celle de l'opposition dedans et dehors. L'enfermement est l'effet de l'accès à l'ordre divin des choses. Le sujet se fait donc prisonnier des lieux d'enfermement, mais s'il s'y menotte, ce ne sera que pour éprouver une délivrance plus grande.

Si le désert s'apparente au lieu de l'errance, de l'être en dessaisissement, par ailleurs, il est aussi celui qui abrite le nomade, le voyageur par excellence, celui dont le monde vécu demeure toujours étranger, qui ne l'habite que pour y passer.

¹⁶³ Jauss, « La douceur du foyer », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, p. 312.

¹⁶⁴ « L'oiseau dans ma cage d'os / C'est la mort qui fait son nid », « Je suis une cage d'oiseau », p. 80.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

À l'inverse de celui qui, figé dans une position, reste assis et s'endort¹⁶⁶. L'être est de passage, et n'est rattaché ici qu'« au bout d'un fil trop ténu de lumière »¹⁶⁷. Il veille et garde donc conscience de la précarité de son lien avec le monde. Versatile et dépourvu de liens terrestres, il ne garde aucun ancrage et se revêt d'une légèreté sans attaches¹⁶⁸, comme l'enfant, qui a « cette légèreté »¹⁶⁹. L'être garnélien, en face du « tout autre », est dépourvu de toute densité terrestre, au sens où il n'a aucune « gloire »¹⁷⁰ et aucune valeur devant lui. Dès lors, son anéantissement *provoque* son passage vers autre chose, l'être s'engage dans la voie de la « métamorphose ». Les états d'obscurité, de perdition, d'aveuglement et d'endormissement ne sont toujours qu'une *pro-vocation* dans le but d'autre chose, c'est-à-dire la poursuite de l'expérience poétique et religieuse, et son approfondissement. On comprend alors que *Regards et jeux dans l'espace* s'inscrit sous cette conscience de la précarité de l'être et du monde qui, à sa suite, entraîne le sujet dans une quête de purification, d'éveil en soi, de transformation, de transcendance du perceptible et de saisissement de l'Invisible. Les images de la précarité deviennent réversibles, car elles entraînent une série de transformations plus positives de l'être, plus près du « tout autre » et d'une expérience de la transcendance.

¹⁶⁶ Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise / [...] Immanquablement je m'endors et j'y meurs. // Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches / Par bonds quitter cette chose pour celle-là [...] / C'est là sans appui que je me repose. », « C'est là sans appui », p. 19.

¹⁶⁷ « Le jeu », p. 22.

¹⁶⁸ « “Il nous est arrivé des aventures du bout du monde”, dit un autre poème des dernières années, et aussi : “Il nous est arrivé des départs impérieux.” Il n'y a plus de sol, plus de terre; on dirait des immigrants qui racontent leur errance, qui ne savent plus d'où ils sont partis, ni pourquoi, et qui ne se souviennent même plus de leur destination. » Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 177.

Nepveu souligne clairement l'état poétique de l'errance, mais sur le plan de l'américanité. Or, nous l'étudions à travers la thématique religieuse, où le sujet serait en quête d'un au-delà, d'un « paradis perdu », et d'une sorte de ciel à atteindre.

¹⁶⁹ « Le Jeu », p. 23.

¹⁷⁰ « Le mot dérive d'un verbe statif qui signifie « Être lourd, avoir du poids ». La notion biblique de « gloire » est donc liée à la densité d'un individu. », *La Bible*, Paris, Bayard, 2001, p. 3121.

CHAPITRE 5

Les métamorphoses de l'être

Quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi
Paul Claudel

Dépersonnalisation. Métamorphose
Saint-Denys Garneau

Après la déréliction de l'être, la résurrection : « Les métamorphoses de l'Être, nous dit Guy Demerson dans ses *Poétiques de la métamorphose*, suivant un schéma dialectique de mort et de résurrection, conditionnent toutes les métamorphoses des êtres. »¹⁷¹ *Regards et jeux dans l'espace* reprend une telle dialectique sous différents plans : intériorité et extériorité; sacré et profane; chaos et ordre; espace du regard et espace au-delà du regard; « extra-version » de l'homme-cosmos et « intra-version » de l'univers « en lui ». La métamorphose se situe dans le passage nécessaire de l'un à l'autre de ces états. Cette transition laisserait donc une trace, un signe du déplacement. Puis, la trace pourrait très bien être le poème, par lequel sont manifestés le « jeu » de la métamorphose et « l'espace » dans lequel elle se produit. Notre intérêt n'est pas tant dans le résultat, mais dans le mouvement même de la métamorphose. Or, il n'est pas simple de pourchasser l'Inconnu comme nous l'avons dit; le poème risque rapidement de se heurter au « vide » aspirant de l'« absence » et du « trou », à l'inconciliable dichotomie de l'être et au puissant sentiment de « mort ». Malgré l'expérience du non-être, de déréliction, de prime abord « négative » — comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent — le poète ne cesse de se rattacher au « fil ténu » de lumière et au *signe* que lui feront parfois « l'oiseau et son sillage » en vue

¹⁷¹ Demerson, Guy, sous la direction de, *Poétiques de la métamorphose. De Pétrarque à John Donne*, Université de Saint-Étienne, 1981, p. 7.

d'une résurrection « autre », une *métamorphose*. Le poème raconte un nécessaire passage au travers duquel s'initie d'abord une tentative de *purification*, pour se poursuivre ensuite comme un *échange alchimique*, puis en dernière analyse, verser dans un *voyage transfigurant*, déplacement de soi vers soi et de soi vers l'Autre¹⁷². Notons enfin que le projet poétique de la métamorphose se rattachera toujours à l'aspiration et au désir d'une réalité absolue qui est vraisemblablement l'ultime objet de sa quête.

5.1 La dissémination purificatrice

Notre Dieu est un feu dévorant.

Hébreux 12.29

Purifier mon regard — purifier la source.

Saint-Denys Garneau

Le sujet poétique, non seulement se présente constamment en chantier, mais il se prête à une purification par un « feu dévorant ». Comme l'écrit Paz, les métamorphoses où prennent place de telles purifications relèvent de l'ordre du surnaturel :

La vérité est que l'expérience du surnaturel, comme celle de l'amour et de la poésie, arrache l'homme à lui-même, le sépare de soi. Et à cette première sensation de rupture en succède une autre, de *totale identification* avec ce qui nous semblait étranger et auquel nous nous sommes *fondus* au point qu'il est désormais *impossible de le distinguer de notre être*.¹⁷³

« Rupture », « totale identification », « fondus », « impossible de distinguer » : voilà le schème progressif de la purification dans lequel s'inscrit le sujet garnélien. On comprend aussi qu'une telle transformation met au jour une volonté de transcendance chez le sujet poétique. En constante mouvance, même lorsqu'il

¹⁷² « Le sentiment du mystère ou de l'*anyad-eva* (le « tout autre ») est le sentiment religieux fondamental. », Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷³ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1965. p. 177. Nous soulignons.

« échoue » dans la désolation du « désert » ou de « l'hiver qui dure », l'homme garnélien poursuit inlassablement sa quête de réalité absolue; la purification aura favorisé son avancée, car d'abord réduit à sa plus simple expression, il pourra s'infiltrer dans un nouvel état.

Les mutations se feront parfois de l'organisé vers l'absent, vers le vide ; mais parfois, les changements emprunteront le chemin inverse, ils iront du chaos vers l'ordre. Ainsi, le poème « Fièvre » nous inscrit d'emblée dans une représentation chaotique du monde. Un amoncellement de « débris », de « cendres » composent la nature du sujet : « Reprend le feu / Sous les cendres ». Sans que le lecteur n'ait pu assister à la dissémination préalable du décor, l'action incendiaire a déjà ravagé le paysage, la forêt. Lequel, en fait, correspond aussi au sujet garnélien : « La chaleur sourde / Chauffe et *me* tord »¹⁷⁴, dira-t-il. Dans la genèse du poème, une métamorphose a donc eu lieu : association du sujet garnélien au cosmos, au paysage. Il va sans dire que la purification incendiaire provoque un mouvement de « rupture » et d'« identification ». L'activité du feu reprend et reprend le paysage-sujet — *re*-possession, le feu s'empare de lui — « sous les cendres » et annonce, dès le départ, non pas la renaissance mythique du Phoenix, mais plutôt la réactivation et la réactualisation du sentiment d'une désolation déjà entamée. Le poème laisse entendre par là que l'expérience d'embrasement et de dévastation a déjà été vécue ; elle revêt une part de connu, d'habituel, voire de quotidien. En revanche, Durand remarque que « [s]elon Piganiol, l'incinération correspondrait à la croyance en la *transcendance d'une essence*, en l'immortalité de l'âme »¹⁷⁵. Le sujet qui s'expose à une crémation ne démontre pas un désir d'annihilation, mais plutôt une aspiration vers l'éternel, vers un ailleurs. Aussi, il n'est pas neutre que le paysage-sujet, en une sorte d'invocation, « demande grâce ». Or, à qui s'adresse cette demande, cette supplication ? Sans que le poème le dévoile explicitement, seul Celui qui a le pouvoir sur les éléments naturels peut satisfaire à cette demande. Le syntagme « demander grâce » s'entend dans un sens directement religieux. Demander la grâce de Dieu, c'est invoquer sa Présence,

¹⁷⁴ « Fièvres », p. 57. Nous soulignons.

¹⁷⁵ Cité par Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 195. Nous soulignons.

c'est aspirer à sa faveur par l'usage de la parole, ce qui, comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, associe encore la prière à la poésie. Le poème oscille entre un rôle d'invocation et de célébration du mot, se situant lui-même au seuil de la métamorphose des genres. Par ailleurs, il y a dans le processus de la purification, l'idée d'atteindre l'essentiel, « l'âme des choses ». L'être garnélien se compare au métal chauffé, tordu : « la chaleur chauffe et me tord » et le sujet, rendu malléable par la chaleur, peut enfin être transformé. La matière de l'être se soumet à une purification, par laquelle on élimine toutes ses scories. Le feu du Fondateur, symbole de purification biblique¹⁷⁶, se permute avec l'être dans une purification suprême¹⁷⁷ et un échange identitaire. À la fin du poème, la consommation est complète; le feu devient une sorte de monolithe « sans fissure »¹⁷⁸ par une « totale identification » du feu-paysage-sujet. Il y aura bien eu « rupture » intérieure et « totale identification » avec l'extériorité. Le feu et sa chaleur s'emparent du désordre des débris, du chaos des grises cendres, qui peuvent être associés à une « confusion » certaine de l'être, pour culminer vers un feu plein et solide. Exactement « ce que l'on exige de la purification, c'est que, par ses excès, elle rompe avec la *tiédeur charnelle* comme avec la pénombre de la *confusion mentale*. »¹⁷⁹ Or, pour le poète religieux qu'est Saint-Denys Garneau, rompre avec le charnel, c'est inversement, aller vers le spirituel, ou à tout le moins, fuir la tiédeur, état exécré par Dieu lui-même qui vomira les tièdes¹⁸⁰.

Comme la « fièvre » purificatrice est nécessaire pour l'émergence d'un renouveau, ainsi l'évaporation du sujet sera nécessaire pour transfigurer le « mort [qui] demande à boire ». Il connaîtra, lui aussi, une dissémination purificatrice accomplie au profit d'un état « autre » en soi :

¹⁷⁶ « Quel est celui qui tiendra debout quand il paraîtra? Car il est comme le feu du fondeur, comme la potasse des blanchisseurs. Il siègera, tel celui qui fond et purifie l'argent; Il purifiera les fils de Lévi, Il les épurera comme on épure l'or et l'argent, (...) », Malachie 3.2-3. *La Bible*. Version Louis Segond.

¹⁷⁷ Il n'est pas surprenant de constater que « Le mot *pur*, racine de toutes les purifications, signifie lui-même *feu* en sanskrit. », Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 195.

¹⁷⁸ Et la chaleur intolérable / Du feu repris / Dans les débris / Est sans une fissure aucune », « Fièvre », p. 58.

¹⁷⁹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 194. Nous soulignons.

Alors le mort pulvérisé
 Le mort percé de rayons comme une brume
 S'évapore et meurt
 Et son souvenir même a quitté la terre¹⁸¹

La chaleur préalable à l'« évaporation » a ici aussi valeur d'épreuve de validité pour le sujet. La purification permet de toucher à l'essentiel. Il faut d'abord remarquer l'alliage entre l'être terrestre et le céleste par une « brume », sorte de brouillage du haut et du bas. Paz disait en ce sens que « [l]'homme perd son poids, devient léger comme un souffle. [...] En même temps, la figure du monde se brouille : le haut devient le bas et le bas, le haut. »¹⁸² La crémation permet ainsi l'association au « tout autre », comme le regard avec le ciel dans « Spectacle de la danse » : « avant la fleur du regard alliage au ciel »¹⁸³. L'*alliage*, c'est-à-dire l'alliance d'un métal à un autre par un procédé de *fonte*, correspond à un autre procédé de purification entre les éléments du « ciel » et de l'être. L'être est rendu malléable par la chaleur. L'évaporation dissémine l'être dans l'infiniment petit et l'allie matériellement dans le cosmos. Échange dialectique où l'être disparaît, mais dans une totale identification avec le « tout autre ». De même que la flamme « brouillant le ciel » et « [b]rûlant le vent à son passage » permettait aussi une matérialisation de ce qui est en haut et de l'invisible¹⁸⁴. L'être est disséminé au profit d'un nouvel état. Au moment où le sujet « aura quitté la terre », le brouillard culmine en une dispersion, une « envolée » vers un ailleurs. C'est le soleil, en fait, à la fois feu dévorant et image du Dieu¹⁸⁵ par excellence, qui permet une nouvelle purification et une alliance entre le ciel et l'être terrestre. Le matin, qui paraît dans sa gloire — l'image de l'« aurore » est en ce sens signifiante¹⁸⁶ —, comme Dieu

¹⁸⁰ « Je connais tes œuvres : tu n'es ni froid ni bouillant. Si seulement tu étais froid ou bouillant! Ainsi, parce que tu es tiède et que tu n'es ni froid ni bouillant, je vais te vomir de ma bouche. », Apocalypse 3.15-16. *La Bible*. Version Louis Segond.

¹⁸¹ « Un mort demande à boire », p. 49.

¹⁸² Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 163. Nous soulignons.

¹⁸³ « Spectacle de la danse », p. 25.

¹⁸⁴ « Fièvre », p. 57.

¹⁸⁵ « Quoi qu'il en soit, il semble bien que le soleil signifie d'abord la lumière et lumière suprême. Dans la tradition médiévale le Christ est constamment comparé au soleil [...] », Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸⁶ « C'est l'ascension lumineuse qui valorise positivement le soleil. » *Ibid.*, p. 168. Comme chez Éluard, « L'aurore est par excellence le moment où l'être qui sort du sommeil ouvre les yeux au jour. » Poulet, George, *Études sur le temps humain. Point de départ*, Paris, Plon, 1964, p. 125.

pourrait paraître dans la sienne, perce le mort — symbole christique — déjà évaporé et le pulvérise vers un ailleurs. Sans qu'il en reste la moindre trace, car « son souvenir même a quitté la terre ». La parution de la lumière pleine entraîne en elle la disparition complète de l'être, qui se retrouve vide de lui-même, état où se réalise le « tout autre »¹⁸⁷. Hors de lui-même, le « tout autre » s'en empare.

Quant à l'origine de l'expérience d'embrasement, elle pourrait avoir ici un double statut. « Il existe donc bien un “feu spirituel” séparé du “feu sexuel” »¹⁸⁸ nous dit Durand : feu purificateur et embrasement passionnel. La scène du « mort [qui] demande à boire », d'une part, n'est pas sans lien avec celle de l'épisode des Évangiles¹⁸⁹, dans lequel le mauvais riche brûle dans les flammes et implore qu'on le rafraîchisse par une goutte d'eau. Curieuse correspondance, mais qui ne manque pas de sacraliser le poème. D'autre part, le réchauffement pourrait certes s'apparenter à une sorte d'embrasement sexuel provoqué par les servantes qui s'affairent et « réchauffent » progressivement l'atmosphère :

Celle-ci cueille au fond du jardin nocturne
Le *pollen suave* qui sourd des fleurs
Dans la *chaleur* qui s'attarde
à l'enveloppement de la nuit
Elle développe cette *chair* devant lui¹⁹⁰

Le mélange des schèmes religieux et érotiques atteste bien, encore une fois, l'hybridité des images, qui sont prises quelque part entre les *feux-croisés* du désir « profane », sexuel, et celui, sacré, du Désir de l'Autre. Le poème s'inscrit donc dans une dialectique entre ces deux désirs, émergeant au seuil des deux. Mais n'allons pas croire que le désir sexuel ne relève pas des aspirations les plus profondes et les plus hautes pour autant. « L'être est érotisme »¹⁹¹, nous dit Paz. L'érotisme n'est donc pas l'exhibition brute des « bas instincts » sexuels, mais un

¹⁸⁷ « (...) le vide est une négation : elle exclut toute présence concrète de telle sorte que le « tout autre » se réalise en acte. », Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸⁸ « Il existe donc bien un « feu spirituel » séparé du feu sexuel, et Bachelard lui-même reconnaît l'ambivalence du feu qui, à côté d'allusions érotiques, comporte et transmet une intention de purification et de lumière. », Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁹ « Il s'écria : Père Abraham, aie pitié de moi, et envoie Lazare, pour qu'il trempe le bout de son doigt dans l'eau et me rafraîchisse la langue; car je souffre cruellement dans cette flamme. », Luc 16. 24. *La Bible*. Version Louis Segond.

¹⁹⁰ « Un mort demande à boire », p. 49. Nous soulignons.

¹⁹¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 241.

désir façonné « à force d'esthétique ». Sa manifestation dans le poème est un *signe* profond de l'être, à la fois esthétisé et sacralisé. Les deux sortes de *Désir* relèvent ainsi de l'ontologie, alors leur nature importe peu réellement — qu'il soit saint ou coupable aux yeux du poète —, car le poème ne s'impose pas de telles limites. De plus, comme nous l'avons déjà indiqué à propos de la précarité : l'expérience dite « négative » a partie prenante dans un processus positif de transformation de l'être. Processus qui correspond ici à la métamorphose, au mouvement d'une purification nécessaire à la plénitude de l'homme.

Le schème de la dissémination purificatrice, sorte de métamorphose de l'être, sous-tend implicitement une expérience de possession et de dépossession qui reprend, sans cesse, le balancement entre l'état rompu du sujet ontologique et son aspiration à la plénitude. Du manque à la possession. Il s'agit, entre autres, de certains des « jeux d'équilibre » qui prendront, dans la suite, de nouvelles formes.

5.2 L'échange alchimique

Jeter le poids, de plus en plus de poids, je veux dire d'être, du côté du spirituel, hors de nous, de la condition actuelle de notre être, vers la condition normale, essentielle de notre être, pour commencer, afin que s'opère petit à petit un jeu de bascule par quoi l'équilibre de juste tension entre le spirituel et le matériel se rétablisse.

Saint-Denys Garneau

La métamorphose se rapproche maintenant du procédé alchimique, c'est-à-dire que des éléments étrangers se retrouvent réunis par de bizarres fusions — sans qu'il y ait nécessairement purification — qui se feront « en secret », dans l'infiniment petit et qui pourront aller, parfois, jusqu'à l'infiniment grand, jusqu'aux « quatre points cardinaux ». L'événement alchimique dans la poésie de Saint-Denys Garneau équivaut donc à l'expérience du surnaturel : « rupture » et « totale identification ». En ce sens, il procède d'un moyen afin de contrer les

limites du terrestre et du charnel, pour atteindre le « tout autre », « l'étranger » en soi :

(...) je machine en secret des *échanges*
 Par toutes sortes d'*opérations*, des *alchimies*
 Par des *transfusions* d'atomes
 par des jeux d'équilibres.¹⁹²

Les « échanges », les « opérations », les « alchimies » et les « transfusions » seront autant de moyens de toucher et de joindre le « Réel absolu ».

La Transfusion

Tout ce qui, chez l'homme, participe à la communion au monde : « Les yeux le cœur les mains ouvertes » — véritable réseau de la convoitise —, se retrouve érodé et dépourvu devant les « vents » qui dispersent celui qui « croyai[t] tout tranquille ». L'être garnélien se retrouve vide, encore une fois, devant le « mortel frisson des vents ». Alors même que le sujet est attentif « aux chatolements des voix et du vent » et qu'il écoute la « symphonie déjà perdue déjà *fondue* »¹⁹³, il tombe dans « l'épouvante d'être vide », comme si le souffle de vie lui était retiré. Notons, en passant, l'élément d'embrasement : la *fonte* de la symphonie, laquelle témoigne encore une fois d'une situation de purification. D'ailleurs, c'est le « cœur charnel » et les « yeux de chair », formant une isotopie fortement connotée et directement opposée à celle du spirituel, qui seront dispersés. L'être se désagrège sous l'effet du vent : le « cœur charnel est ouvert comme une plaie / D'où s'échappe aux torrents du désir / Mon sang distribué aux quatre points cardinaux. » Le sang, certes symbole de vie¹⁹⁴, mais surtout de désir, s'associe maintenant à la vie péjorative du « charnel »¹⁹⁵, à la convoitise des « yeux de chair

¹⁹² « Accompagnement », p. 85. Nous soulignons.

¹⁹³ « Tu croyais tout tranquille », p. 60. Nous soulignons.

¹⁹⁴ « Car l'âme de la chair est dans le sang », Lévitique 17. 10-11. *La Bible*. Version Louis Segond.

¹⁹⁵ « L'imagination, grâce à cette constellation, va s'acheminer insensiblement par le concept de la tache sanglante et de la souillure vers la nuance morale de la faute que précipitera (...), l'archétype de la chute. », Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 120.

/ trop grands ouverts »¹⁹⁶. Il est l'homologue du « [b]asar, de “la chair”, [qui] est déjà ici le principe [...] de l'état de “poudre et de cendre” »¹⁹⁷. Le terme « trop » marque, peut-être, un « jugement éthique » contre le regard de celui qui a désiré au-delà des limites permises, mais surtout, sa fonction dans le poème s'apparente au seuil à franchir, la vue devenant un sens limitrophe avec un au-delà à atteindre. Le lieu du passage et l'espace de la métamorphose. L'ouverture devient « plaie » incontrôlable, puis entraîne finalement sa propre perte devant le vent qui le disperse. En revanche, alors que l'être charnel subit sa dispersion, surgit une conscience nouvelle qui, loin d'être anesthésiée par la douleur, est un « être en éveil ». Du coup, le vent qui disperse semble insuffler l'être ailleurs par une sorte de transmutation. Comme s'il attendait depuis un certain temps le moment, il clame : « *Maintenant* mon être en éveil »¹⁹⁸. Instant pivot où le sujet vit une séparation douloureuse d'avec soi, un arrachement qui provoque le « mortel frisson » et le fait « crier d'angoisse ». Qui plus est, le paysage entier frissonnera de cette fusion nouvelle, comme si le cosmos entier se trouvait changé par la transfusion¹⁹⁹. Le poète a atteint ce qu'il y a de « meilleur en l'homme » : « pouvoir frémir »²⁰⁰. Ici, a eu lieu le « [...] *mysterium tremendum*, [le] mystère qui fait frissonner. »²⁰¹ Force est de reconnaître qu'il s'agit encore là de l'expérience du surnaturel décrite plus haut par Paz. La « totale identification », tel est bien le résultat de l'« extra-version » de l'être qui s'agglomère avec l'extériorité. « J'écoute douloureux comme passe une onde » ; comme l'onde liquide et éphémère disparaît dans l'étendue d'eau qui l'aspire ; et comme l'onde sonore, l'être garnélien « entend », à ce moment, la disparition de sa substance et sa dissolution dans le « tout autre ». L'être « déroulé sur une grande étendue », comme on déroule un papyrus, s'inscrit maintenant dans l'univers jusqu'« aux

¹⁹⁶ « Tu croyais tout tranquille », p. 71.

¹⁹⁷ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹⁸ « Tu croyais tout tranquille », p. 71. Nous soulignons.

¹⁹⁹ « Le regard qui ne s'arrête pas au sens charnel des formes, mais qui pénètre jusqu'aux éléments de salut. Comme ce regard en effet transforme le monde, en fait un monde de joie et d'espérance, presque déjà ressuscité. » *Journal*, p. 114.

²⁰⁰ « Ce qu'il y a de meilleur en l'homme, c'est de pouvoir frémir », Goethe, *Faust*, 2^e partie, cité par Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 5.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 29.

quatre points cardinaux. » Le poème permet la matérialisation de l'être dans le cosmos, et le cosmos se matérialise dans l'être par le poème. L'homme devient l'espace dans lequel se trouvent ses « regards » et ses « jeux » : « [l]a possession du *numen* et la prise de possession par lui deviennent en elles-mêmes des buts, sont cherchées pour elles-mêmes, à l'aides des procédés les plus raffinés et les plus sauvages de l'ascétisme. »²⁰² Bien que les procédés pour rejoindre le *numen* soient radicaux, voire violents, en s'identifiant aux « quatre points cardinaux », l'homme s'*approprie* le cosmos dans le but, sans doute, de le transcender. L'être est dépossédé de soi et possédé par l'univers.

L'Alchimie

« L'imagerie alchimique, nous dit Durand, si riche en représentations ornithologiques, nous permet de bien situer l'aile et le vol dans sa *volonté de transcendance*. »²⁰³ Or, il n'est pas étonnant que le regard lancé dans le ciel, tout comme l'oiseau, s'unisse à l'espace par un curieux procédé alchimique de transformation et atteigne une *transcendance* nouvelle :

Qui lui ne laisse pas de trace en l'espace
— Moins que l'oiseau même et son sillage
Que même la chanson et son invisible passage
Remuement imperceptible de l'air —
Accolade, lui, par l'immatériel
Au plus près de l'immuable transparence
Comme un reflet dans l'onde au paysage
Qu'on a pas vu tomber dans la rivière²⁰⁴

Lorsqu'on s'approche un peu, on se rend compte qu'il y a échange microscopique entre le regardant et le regardé. Le paysage, atteint par le regard, est embrassé amicalement ; il y a « accolade » entre le regard et ce qui l'entoure. L'embrassement relève aussi d'une expérience *surnaturelle*, car l'étreinte a lieu « par l'immatériel ». La fusion alchimique se produit dans l'infiniment petit et par lequel il y a, à la fois, impression, *imprégnation* du paysage dans le regard du sujet,

²⁰² *Ibid.*, p. 60.

²⁰³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 147. Nous soulignons.

²⁰⁴ « Spectacle de la danse », p. 26.

puis glissement de l'être dans le cosmos. Nous pourrions dire avec Saint-Denys Garneau : « espèce d'identité profonde entre toutes choses de l'univers. [...] Tout cela est une féerie : une âme glisse derrière tout ce décor. »²⁰⁵ La rencontre aura été instiguée par « l'oiseau même et son sillage » faisant *signe* dans le ciel, puis par l'*appel* de la « chanson et son invisible passage ». La *convocation* culminera dans une expérience de la fusion qui, sous l'effet de l'agitation des particules du « remuement imperceptible de l'air », permettra d'atteindre une transparence nouvelle. Or, cette limpidité est symptomatique — comme nous l'observerons dans un chapitre ultérieur avec le voile — d'une expérience hors limites. « Le regard transparent qui est comme une bonne parole »²⁰⁶, dans un « attardement arabesque », prend un temps d'arrêt lors de sa course effrénée, une pause vers les hauteurs, puis « *reconstruit* / Depuis sa source l'enveloppement de la séduction. » La « danse » énigmatique du regard réussit donc à se poser « au-delà » de l'espace. Elle remonte jusqu'aux origines d'une expérience féerique et enveloppante, celle de la « séduction », puis elle la reconstitue, ou plutôt, elle la restitue autrement à l'être. Il n'est pas surprenant que la reconstruction passe par l'opération alchimique, car celle-ci « n'est pas qu'une *transmutation* objective, c'est subjectivement un *émerveillement* qui se manifeste dans tout son *apparat*. »²⁰⁷ La saisie du regard, ici, a comme point d'origine un événement magnifique qui, par son « *apparat* », frappe les sens et l'imaginaire du regardant, puis est transmuée en une sorte de moment d'exaltation.

L'Opération

Afin de déjouer l'« absence noire » et les « points morts », l'usage du minuscule — qui est peut-être le seul recours de celui qui se considère sans substance — apparaît comme une sorte d'opération, de calcul et de ruse. Il s'agit là, selon Otto, du procédé même du *mysterium tremendum*, état sentimental de

²⁰⁵ *Journal*, p. 73.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁰⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 251. Nous soulignons.

celui qui fait l'expérience du sacré, du « tout autre. » : « *Mysterium, Mystes, mysticisme*, dit-il, dérivent probablement d'une racine qui nous a été conservée dans le mot sanscrit *mus*. *Mus* signifie agir en cachette, à la dérobée, en secret et peut en conséquence prendre le sens de tromper et de voler. »²⁰⁸ Le « jeu » du mouvement secret, aussi comparé à la « machination en secret »²⁰⁹ et analogue au vol et à la tromperie, s'apparente donc avec la rencontre du mystérieux. Ainsi, lorsque l'homme garnélien retrouve « libre l'air et la lumière » en « *divisant à l'infini l'infime distance* » pour « créer par *ingéniosité* un espace analogue à l'Au-delà »²¹⁰, il reproduit une expérience de l'ordre de l'inexprimable. La « machination », la création du « réduit matière », miniature calquée sur un lieu surnaturel *en dehors de*, rappelle sa volonté de transcendance qui ne se limite pas au terrestre, mais qui est tentative d'un « dépassement de la réalité », d'un désir d'atteindre le « plus » dans lequel « réside l'art » selon Saint-Denys Garneau : « Que le grand art consiste à dépasser la réalité et non à la fuir. Il faut qu'on puisse dire : “Comme c'est cela : et quelque chose de *plus*.” C'est dans ce “plus” que réside l'art. »²¹¹ Espace où se côtoient le sublime de l'esthétisme du poème et le quasi ineffable de l'expérience surnaturelle. Et « Sur le chemin trop court par la crainte du port », l'homme garnélien vit mieux avec un tel idéal à atteindre. Plus précisément encore, il cherche à le reproduire en hachurant infiniment l'espace afin d'y retrouver un point de départ, d'où il peut y avoir véritablement *création*. Œuvre de vie et œuvre d'art : « pour vivre et l'art », dira-t-il. L'être de l'homme est la métamorphose même, son mouvement; le voyage qui consiste à se rendre là en soi où le regard ne peut plus se poser. Puis, l'espace de la création, c'est-à-dire le poème, apparaît comme l'*enjeu* — la mise en jeu — des métamorphoses de la réalité et de l'être.

²⁰⁸ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 47.

²⁰⁹ « Accompagnement », p. 85.

²¹⁰ « Autrefois j'ai fait des poèmes », p. 64.

²¹¹ *Journal*, p. 47. Nous soulignons.

L'Échange

L'être garnélien, poursuivant sa quête poétique sur le chemin des métamorphoses, nous avertit : « Ça n'est pas pour des échanges / Ceci livré, cela retenu / Pour ces compromissions de nos dons »²¹². L'échange doit être total, tout commerce partiel et monnayable est refusé. Peu importent les moyens de l'échange, qui peuvent être des « actes étranges et des formes fantaisistes de médiation », car avant tout « l'homme religieux cherche à se rendre maître de la réalité mystérieuse elle-même, à s'en pénétrer et jusqu'à s'identifier avec elle. »²¹³ L'être doit se confondre avec le « plus », avec la « réalité vivante ». Ainsi procédera l'échange de chaleur entre l'extériorité et l'intériorité de « Tu croyais tout tranquille » :

Que je sentais déjà se retirer
Comme une porte ouverte en hiver
Laisse aller la chaleur tendre
Et s'introduire dans la chambre
Le froid qui vous secoue de votre assoupissement
Vous fouette
Et vous rend conscient nettement comme l'acier.²¹⁴

Il s'agira, en quelque sorte, d'une purification à froid. « Déjà » se retire la « chaleur tendre » de la maison tenue confortablement au chaud, et la quitte par la porte. Quitter son confort, c'est aussi s'introduire sur le chemin de la métamorphose. Tranquillement, s'effectue l'échange et la permutation d'air, pour laisser s'introduire l'air et l'*aire* d'un autre, qui complètera la transformation. Fait notable, l'orifice, lieu de la transaction, est précisément la « porte ouverte en hiver », lieu de passage essentiel à la métamorphose et qui permet d'aller au-delà. Son ouverture, dont on ignore l'origine, est le début du « laisse[r] aller » de l'emprise sur soi, la dépossession qui permettra d'« introduire dans la chambre / Le froid qui vous secoue de votre assoupissement ». Le moment de l'échange marque aussi le passage du « tu » au « vous », dénotant du même coup la distanciation qui s'opère entre le sujet et son nouvel état encore latent. Dès lors, s'il y a *rupture*, nous savons qu'il y a échange, « totale identification ». Le mécanisme de la

²¹² « Accueil », p. 77.

²¹³ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 59.

métamorphose s'enclenche, duquel émerge un être « conscient nettement ». De plus, la saison froide, qui contient en elle-même la dialectique « mort et résurrection », en tant que moment de mort et de renaissance, s'infiltré dans la pièce et dans l'être qui l'habite. La mort, qui travaille clandestinement, façonne l'être, le vide de son intérieur et le rend autrement, « ailleurs » en lui-même. Curieusement, notons que la mort procède de la même manière que le mystérieux : en secret. Ils sont donc homologues. Le froid s'introduit comme un voleur bienvenu et l'échange alchimique entre la mort et la vie se déroule secrètement : « [Q]uel travail secret de la mort », dira le poète. La mort, élément par excellence de rupture et indispensable à l'expérience du surnaturel, doit s'imbriquer, se confondre avec l'être pour accomplir son travail de dégagement, d'arrachement à soi-même :

J'ai goûté à la fin du monde
et ton visage a paru périr (...)

quelle mort secrète
quel travail secret de la mort (...)
La mort
a mangé la vie aux oiseaux
a chassé le chant et rompu le vol
à quatre colombes²¹⁵

L'être « goût[e] à la fin du monde » avant d'en vivre la complète transmutation. Le sujet goûte, mange, c'est-à-dire expérimente de manière profonde, intérieure, comme une sorte d'eucharistie, avale et fait sienne une expérience apocalyptique de l'anéantissement de soi. Il y a, entre elle et lui, échange total, sans « compromission ». Puis, comme à l'habitude, la mort « mang[e] la vie » et la laisse « désertée »²¹⁶. Mais l'absence devient elle-même indice d'*Être*, signe qui opère « secrètement » lors du *mysterium tremendum*. Or, la mort est le plus puissant des signes, de sorte qu'il devient le prédateur des plus délicats, jusqu'à les chasser de la perception du sujet garnélien : « La mort / a mangé la vie aux oiseaux / a chassé le chant et rompu le vol ». Si, dans un premier

²¹⁴ « Tu croyais tout tranquille », p. 69.

²¹⁵ « Petite fin du monde », p. 76.

²¹⁶ Le poète disait un peu plus tôt : « Qu'est-ce qu'elles ont maintenant / quatre mains sans plus un chant / que voici mortes / désertées », « Petite fin du monde », p. 75.

temps, l'oiseau faisait *signe*, le chant s'entendait comme l'*appel*, la mort devient elle-même révélatrice. La figure, lieu de l'épiphanie, disparaît : « son visage a paru périr » devant la mort qui transforme le visage, pour devenir enfin elle-même épiphanie par l'absence : le paysage devient « sans couleur ni de visage / Et sans comprendre et sans soleil / Mais tout mangé d'ombre sauvage / Tout composé d'absence noire »²¹⁷. En contrepartie, l'absence est d'ores et déjà le lieu de la promesse d'un ailleurs meilleur, de l'espérance d'un mieux être, car rappelons-le, « le "tout autre" s[']y réalise en acte. »²¹⁸ La mort, bref, correspond à l'échange total et du coup, à la rencontre ineffable avec l'autre en soi.

5.3 Le Voyage transfigurant

Tous mes voyages, je les ai faits par les mots. On les envoie en reconnaissance et ils rapportent tous les pays. On voit si les pays rapportés sont réels, assez réels, surréels.

Saint-Denys Garneau

Dès le départ, le recueil de *Regards et jeux dans l'espace* nous invite à la traversée, au voyage : « Mais laissez-moi traverser sur les roches »²¹⁹. Le voyage pourrait-il aussi procéder de l'expérience de la dissémination et de la métamorphose? Au sens où il est une déconstruction de l'identité, une perte en chemin d'un enracinement natal, et progressivement, l'accumulation d'un nouveau bagage. Le voyage n'est certes pas à proprement parler le « déménagement d'atomes », néanmoins il demeure un déménagement. Les provisions identitaires se vident au profit d'une cueillette progressive, tout autant identitaire. D'ailleurs, le voyage de l'« âme et moi » ne fonctionne pas autrement. Le sujet reviendra transformé et aura acquis ainsi un nouvel état. D'une part, il y aura perte en chemin du « moi », de la vue, de la vie, du jour et de l'ennui : « Ah ! d'être assez

²¹⁷ « Paysages en deux couleurs sur fond de ciel », p. 48. Nous soulignons.

²¹⁸ Rudolf Otto, *loc. cit.*, p. 109.

fourbu le soir / Pour revenir sans plus rien voir // Et de mourir pendant la nuit / Mort de moi, mort de notre ennui. » D'autre part, il y aura transformation vers la fatigue, l'aveuglement, la mort, la nuit. Mais, en dépit de ces transformations, le sujet garnélien demeure un « nous », un « nous » qui aura cependant été transfiguré. Il est plongé dans une obscurité nouvelle, une pénombre qui « a toujours parlé à l'âme humaine »²²⁰ et qui est le lieu de la manifestation du *numineux*. C'est durant le voyage que se produit la métamorphose : « Le voyageur rentre chez lui comme un hôte ; il est étranger à tout et tout lui est étrange »,²²¹ disait Claudel.

Tel est aussi le sort de celui qui entreprend un « voyage au bout du vent » et « en plein soleil ». Rapidement, le soleil cède sa place et le « voyage est à l'orage », oscillation entre l'ordre et le désordre du monde et dont la tragique finalité de l'enfant-cœur culmine dans le naufrage : « Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur / Enfant en voyage tout seul / Que la mer à nos yeux *déchira*. »²²² La rupture finale marque encore une fois l'ouverture qui permet l'état de transformation où l'être se joint au « tout » de la « mer ». C'est pourquoi « il faut le voir venir / Et l'aimer durant son voyage »²²³, car le voyage lui-même marque le moment de plusieurs métamorphoses, durant lequel il oscille entre l'« ami », le « cœur », l'« enfant », le « bateau ». La traversée est *transport*, déplacement de soi, transfiguration.

Le poète, comme l'enfant, doit savoir « jouer avec l'espace »²²⁴. Il faut savoir et pouvoir prendre du « jeu » dans la réalité, seul moyen de la transformer. C'est bien le *déplacement* qui intéresse le poète-enfant : « À voir que sous les mots il *déplace* toutes choses / Et qu'il en agit avec les montagnes / Comme s'il

²¹⁹ « Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise », p. 19.

²²⁰ « À côté du silence et de l'obscurité, l'Orient connaît un troisième moyen de produire une impression puissamment numineuse : c'est le vide. Le vide spacieux est pour ainsi dire le sublime dans le plan horizontal. », Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 107-108.

²²¹ Claudel, Paul, *Connaissance de l'est*, Gallimard, Poésie/Gallimard, 1974, p. 42.

²²² « Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami », p. 74.

²²³ « Portrait », p. 34.

²²⁴ « Vous ne savez pas jouer avec l'espace / Et vous y jouer / Sans chaînes / Pauvres enfants qui ne pouvez pas jouer. », « Spectacle de la danse », p. 25.

possédait en propre. »²²⁵ Le poète-enfant possède la capacité, par l'imaginaire, de transformer la réalité et de la dépasser. Le poète, par la métaphore de l'enfant, redonne vie à l'inanimé. Nous ne sommes pas bien loin de la « mort et de la résurrection » nécessaires aussi à la métamorphose. Par le passage d'une forme en une autre, l'être se « réanime ». « Ces cubes de bois sont des maisons qu'il *déplace* / et des châteaux / [...] Ce pourrait *changer* complètement le cours de la rivière ». L'enfant a de l'emprise sur le microcosme de son jeu, comme le poète sur le microcosme de ses mots, puis par là, ils ont le pouvoir de « changer les choses ». « C'est un drôle d'enfant »²²⁶, affirme d'emblée le poète. Mais que veut dire un « *drôle* d'enfant »? Outre la familiarité du syntagme, de toute évidence, l'enfant garnélien se représente sous le mode de l'étrangeté : il apparaît insolite et même un peu douteux. Par sa faculté de jouer, l'enfant est *comparé* au poète : « Un enfant est en train de bâtir un village / C'est une ville, un comté / Et qui sait / Tantôt l'univers (...) il vous arrange les mots comme si c'étaient de / simples chansons »²²⁷. Sans doute, un tel alliage avec les attitudes du poète détourne la symbolique de l'enfance et la rend hétérogène, d'où son étrangeté. La thématique de l'enfance qui occupe toute la première section des *Regards et jeux dans l'espace*, demeure certes l'incarnation d'un idéal supérieur à atteindre, mais un idéal « “repensé” par l'adulte »²²⁸, selon l'expression de Poulet, c'est-à-dire qu'il n'est pas un pur retour au bonheur édénique, car il se double de l'état du poète. La superposition des conceptions du poète et de l'enfant produit un être hétéroclite, voire monstrueux : « Les enfants / Ah! les petits monstres »²²⁹. Au-delà de la dimension affective du syntagme « petits monstres », ces enfants sont aussi dénaturés et défigurés par leur alliage avec le poète²³⁰ et plus largement, avec une

²²⁵ « Le jeu », p. 23.

²²⁶ « Portrait », p. 33.

²²⁷ « Le Jeu », p. 23.

²²⁸ Poulet, George, *Études sur le temps humain III. Point de départ*, Paris, Plon, 1964. p. 125

²²⁹ « Les enfants », p. 31.

²³⁰ « [...] on parle de monstre à propos d'un homme au physique et aux mœurs étranges [...] », *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, p. 2277. Nous n'avons qu'à penser, par exemple, dans la mythologie grecque, à ces monstres où se fondent animaux et humains.

« grande personne ».²³¹ Ils sont métamorphosés. Ils sont experts dans la manipulation, ainsi, pour faire pencher ces grands arbres, selon leur volonté. Ils provoquent un déplacement comme lorsqu'ils jouent et déplacent les « cubes de bois », « les maisons » et « les arbres ».

Avant d'être métaphore, la thématique de l'enfance est davantage mouvement, donc *métamorphose*. Elle est une tension nouvelle provoquée par les deux états réunis. En somme, nous n'avons plus là une analogie intégrale avec un idéal d'innocence, mais plutôt un être entaché et contaminé par les scories de l'âge adulte. Les enfants de *Regards et jeux dans l'espace* ne sont jamais simplement auréolés d'une pure innocence, mais au contraire, « ils ont un piège / Avec une incroyable obstination »²³², ils sont rusés, mesquins, « perfides »²³³. L'enfant garnélien n'est pas innocent, car il ne s'ignore plus comme tel, il semble plutôt tirer un « espiègle plaisir » de son statut, « comme si c'était un plaisir de berner les gens »²³⁴. Autrement dit, il n'est pas seulement doté d'une pure intentionnalité pour voir « au travers » d'« une piastre de papier vert »²³⁵. Intention sans taches, sans trop avoir conscience de ce désir, innocence nécessaire aussi pour désirer « par cette vitrine » ces « milliers de / jouets merveilleux »²³⁶. Car d'une certaine manière, on peut croire que cette vitrine n'est pas seulement transparente, mais aussi réfléchissante : l'enfant se voit en train de désirer et ainsi se trouve entaché par cette conscience de son attitude de désir²³⁷. Certainement, on retrouve surtout la volonté et la nécessité de renouveler les représentations du monde et de

²³¹ On ne peut s'empêcher de penser ici, à l'univers ducharmien, où avant la lettre, l'on s'approcherait des Béréenice Einberg et Iode Souvie, enfants monstrueux.

²³² « Les enfants », p. 31.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ « Le jeu », p. 23

²³⁵ « Tout le monde peut voir une piastre de papier vert / Mais qui peut voir au travers / si ce n'est un enfant / Qui peut comme lui voir au travers en toute liberté », « Nous ne sommes pas des comptables », p. 24.

²³⁶ « Nous ne sommes pas des comptables », p. 24.

²³⁷ Ici se retrouve mise en abyme la représentation du mouvement même du poème, où le poète devient trop conscient de son geste d'écriture. Cette idée nous ramène à la conception maritainienne de l'artiste, celui-ci affirmait que l'artiste pur est celui qui s'ignore comme tel. « Il (l'artiste) ne travaillait pas pour les gens du monde et pour les marchands, mais pour le peuple fidèle, dont il avait mission d'abriter la prière, d'instruire l'intelligence, de réjouir l'âme et les yeux. O temps incomparables, où un peuple ingénu était formé dans la beauté sans s'en apercevoir, comme les parfaits religieux doivent prier sans savoir qu'ils prient! » Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 34-35.

composer une vision originale du cosmos. Si elle est originale, c'est avant tout qu'elle est passage, traversée et mouvement.

Qui plus est, le « piège » consiste aussi à faire croire que cet état pourrait perdurer et s'étendre dans l'âge adulte. L'enfance est le « jeu » qui consiste à gagner de l'« espace » dans le temps. Mais par essence, elle se réduit à une étape. Elle est passage, comme les « fleurs invisibles »²³⁸ dont la « gloire passe comme la fleur des champs »²³⁹. L'enfance est belle mais éphémère. L'enfance devient le symbole d'une expérience fugitive impossible à contenir : « C'est un drôle d'enfant / C'est un oiseau / il n'est plus là // Il s'agit de le trouver / De le chercher / Quand il est là »²⁴⁰. L'enfance est un voyage intemporel, inscrit dans le présent; il transcende aussi le temps et l'identité.

Hugo Friedrich, dans son analyse de la poésie moderne, affirme que « [p]armi les trois attitudes possibles dans l'acte créateur de poésie — sentir, observer, *transformer* —, c'est la troisième qui prédomine dans cette poésie, aussi bien dans sa vision du monde que dans sa conception du langage. »²⁴¹ La métamorphose impliquerait un passage, un mouvement qui transformerait le réel, le monde et le langage et lui conférerait du coup un aspect essentiellement « religieux ».

²³⁸ « Et si vous n'allez pas écraser la plus chère / des fleurs invisibles », « Le Jeu », p. 22. La fleur est un motif qui revient souvent dans la poésie garnélienne, emblème de la fragilité, elle incarne, entre autres, la beauté éphémère.

²³⁹ « Toute chair est comme l'herbe, sa gloire passe comme la fleur des champs », Thomas A Kempis, *op. cit.*, p. 117.

²⁴⁰ « Portrait », p. 33.

²⁴¹ Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël / Gonthier, 1976, p. 11. Nous soulignons.

CHAPITRE 6

Voile et dévoilement

Tu mettras le voile au-dessus des agrafes, et c'est là, en dedans du voile, que tu feras entrer l'arche du Témoignage; le voile vous servira de séparation entre le lieu saint et le Saint des saints.

Exode 26. 33

Le monde ne se passe pas d'être découvert.

Saint-Denys Garneau

Seul le souverain sacrificateur, une fois par année et après s'être purifié, pouvait pénétrer le Saint des saints recouvert de l'étoffe pourpre. Le voile agissait à cet égard comme séparateur entre le monde profane et le lieu sacré. Derrière lui, de l'autre côté, avaient lieu les rencontres avec Dieu : les *révélations*. Dans le Nouveau Testament d'ailleurs, il est raconté qu'à la mort du Christ, le voile se déchira de haut en bas, symbolisant ainsi un nouvel accès à l'ordre divin, par le nouveau médiateur Dieu-fait-homme.²⁴² Essentiellement, la symbolique du dévoilement implique que l'ordre divin n'est plus limité à un endroit précis et qu'à partir du moment de la déchirure, la grâce et l'Esprit se répandent sur les nations. Les mécanismes du dévoilement se retrouvent sous diverses formes dans la poésie de Saint-Denys Garneau et, de la même manière, elles peuvent certainement se rapporter à ce mouvement de diffusion de l'espace sacré dans une tentative d'atteindre une nouvelle dimension et un ordre neuf. Le *dévoilement* se présente comme une articulation incontournable, qui se devait d'être lu à partir de la thématique religieuse. En fait, le dévoilement offre un sujet toujours à la recherche

²⁴² « Et voici : le voile du temple se déchira en deux du haut en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent et les corps de plusieurs saints qui étaient décédés ressuscitèrent. » Matthieu 27. 51-52. *La Bible*. Version Louis Segond.

d'un « Au-delà », d'une « grâce divine », d'un « tout autre » qui se situerait de l'autre côté du voile.

6.1 La femme-voile

Et l'Amour, enfin, ce n'est pas seulement le désir de posséder, c'est le Désir et l'Objet du Désir, et c'est la Possession elle-même. Mais c'est le centre, c'est la possession, c'est le bonheur d'être ensemble, c'est la communion, c'est la con-fusion.

Saint-Denys Garneau

L'étude du symbole du voile — qui « désigne plus généralement une pièce d'étoffe qui couvre une partie du corps et aussi une coiffure féminine de tissu fin, flottante, qui cache la tête. »²⁴³ —, ou plus précisément, du mécanisme de dévoilement, nous a amené à fouiller les rares représentations de la femme dans la poésie de Saint-Denys Garneau. À cette rareté, il convient immédiatement d'ajouter que les figures féminines apparaissent aussi minimales, fragiles et abstraites, un peu comme un coup de pinceau d'aquarelle trop diluée. Elles ne se présentent jamais pleines, jamais en chair ou en corps, mais toujours réfractées, médiatisées, métaphorisées : « baigneuse ensoleillée », « robes plus claires aux plus transparentes couleurs », « claire tulle », « servante au tablier d'or »²⁴⁴. En un mot : les figures féminines se défilent au lecteur sous ce voile, et par métonymie, sous les symboles du voile. Or, la dissimulation déclenche inévitablement deux forces antagonistes mais indissociables, deux vecteurs opposés mais complémentaires : la pudeur et l'érotisme. Jean Gagnon, dans son étude sur *Saint-Denys Garneau : l'autour, les centres*, affirmait en ce sens qu'« Au fond de sa solitude, le poète voit venir quelquefois la femme, « visiteuse à la fois désirée et redoutée. » Enfin, la

²⁴³ Le Robert. *Dictionnaire historique de la langue française*, tome III, p. 4106.

²⁴⁴ Nous rassemblons ici les syntagmes les plus étroitement liés à la femme dans *Regards et jeux dans l'espace*. Il faut voir les poèmes : « Rivière de mes yeux », p. 27, « La voix des feuilles », p. 37, « L'aquarelle », p. 38 et « Un mort demande à boire », p. 50.

grâce parviendra jusqu'au poète interdit, comme une invitation au voyage et *au salut*. »²⁴⁵ La figure féminine, dans *Regards et jeux dans l'espace*, émerge donc d'une part, à la croisée des feux de la tension entre l'érotisme et la pudicité, mais d'autre part, par sa translucidité surtout, elle permet aussi un accès à l'au-delà, au « tout autre », agissant alors comme symbole sacré qui permet la transcendance. La femme perpétue dans le poème le lieu sacré, au sens où elle « appartient à un domaine séparé et inviolable », donc redoutable, mais aussi parce qu'elle « fait l'objet d'une révérence »²⁴⁶, étant aussi admirable et attirante. Elle possède à la fois le *mysterium tremendum* et le *fascinans* du *numineux*.

Prenons d'abord le plus court des poèmes de *Regards et jeux dans l'espace*, et peut-être un des plus énigmatiques : « La voix des feuilles / Une chanson / Plus claire un froissement / De robes plus claires au plus / transparentes couleurs ». Le poème où défile les images par procédé paragrammatique, nous intéresse surtout à cause du syntagme « robes plus claires » que nous considérerons comme l'image centrale et le pivot du poème. Il aura un triple statut : rendre l'érotique acceptable, mais aussi, la pudeur sensuelle, puis permettre un regard *au-delà*. D'abord, il faut noter que le corps de la femme désirée apparaît (ou n'apparaît pas), ici, sous ces « robes plus claires ». En fait, ce sont les images sonores, visuelles et tactiles, sollicitant au maximum l'appareil sensoriel, pour ne pas dire sensuel, qui permettront, s'il y a lieu, une matérialisation corporelle dans l'imaginaire du lecteur. D'une part, le son menu, mais sensuel, du vêtement qui se froisse, sollicite l'oreille; d'autre part, ce bruissement, par sa faiblesse et sa discrétion invite presque au toucher, car on ne peut l'entendre que dans une certaine proximité et intimité; ensuite, par une sorte de voyeurisme, la transparence des « robes plus claires » permet d'esquisser le corps de la femme imaginée. Une telle formulation, sollicitant au moins trois sens, confère une valeur sensuelle certaine, voire érotique, aux « robes plus claires », et permet l'émergence de cette femme « désirée ». Mais les couleurs sont transparentes, il y a donc un « au-delà » du sens et on peut dire

²⁴⁵ Gagnon, Jean, *Saint-Denys Garneau : l'autour, les centres*, Université de Montréal, Thèse de doctorat manuscrite, 1982. p. 45. Nous soulignons.

que la saisie poétique du monde et l'expérience religieuse commence là où les perceptions s'arrêtent et se figent.

Mais à l'inverse, par ses propriétés de légèreté et de transparence, le voile s'apparente aussi à un instrument magique, une sorte de philtre sanctifiant qui, appliqué sur la femme, permettrait non seulement une béatification de celle-ci mais aussi, irait jusqu'à lui accorder le statut de sainte médiatrice. La femme est habituellement celle qui se donne à voir, elle est pour le poète à la fois muse et délice sensuel, mais pourtant, dans la poésie de Saint-Denys Garneau, elle s'offre sans corps, comme ces « robes plus claires aux plus / transparentes couleurs ». On y voit surtout *à travers* et *au-delà*. La translucidité de ces robes a quelque chose du vitrail, de la fenêtre colorée ouverte sur un autre monde. L'absence du corps féminin peut s'expliquer par le fait que la femme est un objet de désir, par essence, dangereuse²⁴⁷. Par conséquent, de peur de tomber sous ses charmes, s'il veut rester pur et saint, le regard ne peut impudiquement se poser sur ce corps. Le voile instaure ainsi une distance aseptique pour le regard, puis la transparence, un prisme pour voir *de l'autre côté*. À la manière de la « piastre de papier vert » transcendée par le regard des enfants, la femme est aussi transcendée et vidée de son contenu désirable. Les « robes plus claires » se substituent au corps par procédé métonymique, de telle sorte que la dimension sensuelle disparaît presque et ne laisse que cet être flottant, aérien et céleste : la femme-voile. On passe alors du regard voyeur au regard voyant. Même chose pour ces « trois servantes » ou « trois sœurs » — déjà, de « servantes » à « sœurs », on peut passer de la femme désirée à la femme redoutée, car la servante a certainement quelque chose de plus désirable que la sœur — qui seront elles aussi vêtues d'une forme de voile : « la troisième et première des trois sœurs / [...] ramasse au *filet de son tablier* d'or / les

²⁴⁶ Cf. *Le Petit Robert*.

²⁴⁷ « Il faut se rappeler que les femmes en 1930-1940, hors du mariage, représentent une occasion de pécher, parfois le péché ou le diable même, selon l'enseignement d'une certaine Église puritaine et hypocrite. Le mâle est convié au sacerdoce; à la femelle il est interdit de s'approcher de l'autel. La femme n'est qu'une Ève, qu'une tentatrice. » Jean Gagnon, *op. cit.*, p. 185. L'interdiction sexuelle est certes un élément social à considérer chez Saint-Denys Garneau. Or par le poème et « à force d'esthétisme », l'érotisme s'assume non en tant que désir coupable, mais surtout en tant que manifestation profonde de l'être.

gouttes lumineuses de la rosée matinale »²⁴⁸. Encore une fois, le vêtement, d'une part, en tant que tablier, aura certes valeur de dissimulation, mais d'autre part en tant que filet, il aura aussi valeur de transparence par sa porosité. La femme qui cueille la rosée oscille donc entre le dissimulé et le désiré. Tout comme cette formule antithétique de « Accueil » : « vous serez claire et seule / Comme une fleur sous le ciel / Sans un repli / Sans un recul de votre *exquise pudeur* »²⁴⁹ qui démontre aussi la tension entre la représentation de la femme comme une sainte asexuée et une amante désirée. Cet oxymore pourrait très bien être la pierre angulaire de la conception de la femme chez Saint-Denys Garneau. La fleur, à la fois symbole de la pureté et du sexe féminin, fait aussi tergiverser la représentation de la figure féminine entre le pudique et l'érotique. Donnons enfin le dernier exemple de la « baigneuse ensoleillée ». Le corps d'une baigneuse, d'emblée livré nuement au regard, apparaît comme un corps trop érotique. Ainsi, il sera doublement purifié par une sorte d'*enrobage* liquide et de feu, un voile formé des éléments naturels : « l'onde fluente entoure / La baigneuse ensoleillée ». La femme devient elle-même littéralement métaphorique et oxymorique : elle assemble sur elle les contraires du feu et de l'eau. Ainsi, le corps apparaît comme un objet réfracté par l'eau et camouflé par cet aura de lumière. L'eau et le feu confèrent au corps érotique la valeur d'objet saint. Le voile agit encore comme jonction entre l'érotisme et la pudeur. La Sainte médiatrice. La figure féminine devient la médiatrice qui donne accès à l'autre côté, à l'« au-delà » et à l'immatériel. D'ailleurs, on connaît la popularité des Saintes dans la doxa catholique et la grande confiance que Saint-Denys Garneau pouvait lui-même avoir en la Vierge Marie²⁵⁰. Par ailleurs, le voile, par la distance qu'il instaure entre la regardée et le regardant, autorise le toucher du regard, sans le rendre coupable toutefois, sans qu'il dépasse l'impudique et de cette manière, le voile le préserve de la souillure du désir. D'ailleurs, il sera toujours une couverture, un enrobage, mais jamais une fusion ou une possession. Le voile de la femme est un voile sans

²⁴⁸ « Un mort demande à boire », p. 50.

²⁴⁹ « Accueil », p. 78. Nous soulignons.

accroc, sans couture. Il est lisse et transparent, immaculé et pur. Cette sanctification-érotisation de la femme s'explique certainement par les tensions entre un vif désir sexuel et un désir tout aussi important de sanctification et de pureté. Bref, le voile transparent agit comme un filtre pour accéder à l'« au-delà ». De sorte qu'elle devient l'incarnation d'un art poétique lorsqu'elle est réduite à cette « Claire tulle ce voile clair sur le papier »²⁵¹. Là, directement combinée à l'acte poétique, elle atteint peut-être encore davantage le statut de sainte médiatrice, car

C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, (...) elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.²⁵²

Nous pourrions ajouter, c'est à la fois « *par la femme et à travers la femme* » que la poésie atteint un « *paradis révélé* ». La femme « claire tulle », objet transparent ou saint par purification, devient « entremetteuse », comme pour combiner le plaisir du voyeur à celui d'obéir à la volonté divine. Ainsi, dans le cas de la femme, jamais n'est nécessaire un dévoilement par la déchirure du voile, mais plutôt, sa transparence permet la disparition du corps et pose le regard à *travers*, dégagé du désir, vers un « au-delà ». En soi, le corps empêcherait de voir la Femme, c'est-à-dire l'être derrière le corps, d'où la nécessité du voile permettant la transcendance. Il existe donc une corrélation religieux-femme-poésie. Les trois permettraient un accès à une autre « Réalité », celle dont l'homme religieux est assoiffé²⁵³ et qui est invisible aux yeux de la chair. La dialectique femme-voile reprend sous un autre mode la dialectique qui existe entre l'intériorité et l'extériorité, l'ici et le là-bas et la tension entre le profane et le sacré. En l'examinant, nous avons tenté de repérer

²⁵⁰ « De plus, une note de Gisèle Huot vient reconfirmer la « grande confiance en la Vierge de Lourdes » qui est non seulement la Vierge de prédilection de Garneau, mais de l'ensemble de son époque. » François Charron, *op. cit.*, p. 113.

²⁵¹ « L'aquarelle », p. 38.

²⁵² Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 48-49.

²⁵³ Nous revient en tête la phrase de Éliade : « l'homme religieux est assoiffé de réel », Éliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1965, p. 73.

la dimension religieuse, jamais explicite²⁵⁴, qui sourd disséminée comme émergeant de subtils restes fondateurs du geste poétique, restes qui auront, par ailleurs, presque toujours subi une sorte de glissement de sens et une réorientation par et sous le geste même d'écriture. La poésie, inscrite en palimpseste, aura donc transfiguré le religieux.

6.2 La Révélation

*À chacun sa façon de danser devant
l'arche*

Saint-Denys Garneau

« Le livre de Saint-Denys-Garneau, disait Robert Élie, est véritablement un lieu merveilleux où le paysage est fait de ces choses de notre monde, mais *découvertes*, et où le ciel est comme le reflet de ce qui est substantiel, comme l'appel du réel qui rejoint les exigences du cœur et de l'intelligence.²⁵⁵ » Des choses *découvertes*, ou on pourrait dire autrement : révélées, et c'est exactement en ce sens que l'on comprend le mouvement du voile dans la poésie garnélienne, comme ayant valeur de révélation. Le dévoilement correspond donc à une nouvelle compréhension du monde et de l'espace, qui pourra maintenant prendre forme, entre autres, par la déchirure et provoquer ainsi l'envahissement de la lumière et du vent (air) dans l'espace : « Dans l'espoir à la surface du globe d'une fissure, / Dans l'espoir et d'un éclatement des bornes / Par quoi retrouver libre l'air et la lumière. »²⁵⁶ Rappelons-nous que le voile qui recouvrait la figure féminine était sans brèche et transparent. Il remplissait donc la double fonction de dissimulation de l'objet érotique, tout en ayant valeur de révélation. Dégagé de la première fonction, le voile peut maintenant être déchiré et agir comme l'ouverture sur un

²⁵⁴ Rappelons-nous la phrase mise en exergue au chapitre.

²⁵⁵ *La Relève*, vol. III, no 4, mars 1937, p. 120-123. Nous soulignons.

²⁵⁶ « Autrefois j'ai fait des poèmes », p. 58.

sanctuaire où le sujet *espère*, « afin qu'un jour, transposé, / Je sois porté par la danse de ces pas de joie »²⁵⁷, trouver la liberté d'une nouvelle aire, sous un souffle et éclairage nouveaux. Éliade, en ce sens, disait que « c'est grâce au Temple que le Monde est resanctifié dans sa totalité. Quel qu'en soit le degré d'impureté, le Monde est continuellement purifié par la sainteté des sanctuaires.²⁵⁸ » Ainsi, le passage par la fissure, de l'état d'enfermement du « globe » à « l'air et la lumière », agit comme une traversée magique, une sorte de « sanctuaire » qui permettrait une réorganisation du monde. Le sujet garnélien serait donc à la recherche de l'Être, par cette percée de l'autre côté du voile, comme si les choses passées étaient devenues nouvelles. Un peu de la même manière, « Cette lumière trop vibrante / Qui *déchire* à coups de rayons / La pâleur du ciel de l'automne » // [...] De la clarté qui s'échappe / Par les *fissures* du temps »²⁵⁹. La lumière, par un minuscule mouvement, déchire le ciel par sa force vibratoire et acharnée, puis permet la lézarde par où s'échappe, dans ce cas-ci, une clarté, que l'on comprendra toute charnelle, en contrepoids à la lumière surnaturelle qui déchire la fade voûte de l'automne. Plus loin, la déchirure permettra la diffusion du sang « aux quatre points cardinaux » et la dissolution des « torrents de désir ». La lumière crée donc ici une brèche qui enclenche un processus d'ascèse, c'est-à-dire une perte ou un étiolement du désir pour laisser place à l'envahissement de la nouvelle lumière. On comprend que la brèche initie, ou plutôt *crée*, un ordre neuf, ou à tout le moins, un état poétique où percent le vent et la lumière, où la nuée s'échappe en tout sens et où les bornes du corps et du terrestre éclatent, puis permettent au « divin » d'envahir l'espace. Ainsi, « [l]a fiction esthétique s'identifie à l'acte même de manifestation de l'Être, en tant que jeu du voilement et du dévoilement. »²⁶⁰, où plus précisément l'écriture reproduirait la fonction purificatrice du temple, selon le mot de Barthes, car « écrire, c'est d'une certaine façon fracturer le monde (le livre) et le refaire. »²⁶¹ Le poème est l'ouverture où se manifeste l'expérience du « tout

²⁵⁷ « Accompagnement », p. 85.

²⁵⁸ Mircea Éliade, *op. cit.*, p. 57.

²⁵⁹ « Tu croyais tout tranquille », p. 64. Nous soulignons.

²⁶⁰ Court, Raymond, « L'Art et la religion. Présence symbolique et Révélation », *Études*, déc. 96, p. 651.

²⁶¹ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 10.

autre ». Sans lui, elle n'existe vraisemblablement pas. Le poème devient lui-même temple, sacerdoce.

Le paysage pourra être *découvert* dans le poème « Flûte », pour reprendre le mot d'Élie, où il atteindra l'« harmonie » et un « nouvel ordre ». Le passage dans l'étroit conduit d'une flûte, par l'élan frais du souffle— le *pneuma* — le paysage se trouve transfiguré dans un nouvel ordre. Il acquiert des propriétés sonores et liquides : « Toute la respiration des champs a trouvé ce petit / ruisseau vert de son pour sortir / À découvert / Cette voix verte presque marine / Et soupiré un son tout frais / Par une flûte. »²⁶² Le paysage, chanté par la flûte, rejaillit métamorphosé, redimensionné à la fois sonore et liquide, ce qui nous renvoie à la femme transformée par l'eau et le feu. De même dans le poème « Spectacle de la danse », le regard, par une sorte d'enjambée magique saute le mur et s'étiole *de l'autre côté*, « au loin du paysage » :

La ville coupe le regard au début
Coupe à l'épaule le regard manchot
Avant même une inflexion rythmique
Avant, sa course et repos au loin
Son épanouissement au loin du paysage
Avant la fleur du regard alliage au ciel
Mariage au ciel du regard
Infinis rencontrés heurt
Des merveilleux.²⁶³

Là, au « loin du paysage », il rencontre *repos*, *épanouissement*, *mariage*, *infinis* et *merveilleux* et ces propriétés, curieusement, sont toutes reliées de près au divin — du moins, par les textes du *Missel* et de *L'Imitation*. Ce qui nous permet, à cet égard de tenter un lien plus direct avec le religieux, car la délivrance du regard et son accès à la véritable vue dans les écrits de l'apôtre Paul, sont directement associés à une attitude de conversion et au symbole de la connaissance du *vrai* Dieu²⁶⁴. Ici, le regard échappe à la captivité du mur et culmine, au sein de la

²⁶² « Flûte », p. 39.

²⁶³ « Spectacle de la danse », p. 25.

²⁶⁴ « Car jusqu'à ce jour, quand ils font la lecture de l'Ancien Testament, le même voile demeure; il n'est pas enlevé, parce qu'il ne disparaît qu'en Christ. Jusqu'à ce jour, quand on lit Moïse, il y a un voile sur leurs cœur; mais lorsqu'on se tourne vers le Seigneur, le voile est enlevé. », 2 Corinthiens 3. 14-16. *La Bible*. Version Louis Segond.

révélation, dans une danse — peut-être un peu comme David devant l'arche²⁶⁵ —, qui est célébration de la révélation. Mais, tout autant que les instants de révélation seront euphoriques, tout autant ils seront éphémères. Essentiellement, l'au-delà du voile s'atteint aussi par la vue, par un touché virtuel, tout comme l'ouïe, ainsi que nous l'avons constaté précédemment, peut parfois l'initier et y participer.

On comprend que l'idée sous-jacente au mouvement de dévoilement, au mécanisme de révélation, trouve un sens connexe, et peut-être même originel, dans le christianisme.

Poésie et religion sont une révélation. La parole poétique [...] est la révélation de lui-même que l'homme se fait à lui-même. La parole religieuse, au contraire, prétend nous révéler un mystère qui, par définition, nous est étranger.²⁶⁶

Le poème de Saint-Denys Garneau se situe au seuil de ce que nous dit Paz. Il est à la fois révélation de soi-même et du mystère, donc la découverte *mystérieuse* de l'*étranger* en soi. À quoi il faut ajouter que dans *Regards et jeux dans l'espace*, ce n'est plus l'objet de la révélation qui compte tellement, mais le mouvement même du mécanisme de la révélation, c'est-à-dire l'action d'ôter le voile, de franchir le mur, d'ouvrir la brèche. Le symbole à forte connotation religieuse, est vidé de son objet, en l'occurrence Dieu, pour être réorienté sous d'autres modalités plus magiques, vers une multitude de lieux et d'états du sujet propre au sacré anonyme. Ainsi, le religieux n'apparaît jamais dans la poésie de Saint-Denys Garneau comme entité indépendante, mise à part quelques syntagmes ou quelques idées reçues (nous n'avons pas expressément parlé, par exemple, d'« Accueil » ou de l'idée de dédoublement). Plutôt, il est en symbiose avec l'art. La poésie de Saint-Denys Garneau vivrait d'un consensus entre d'une part, la perte de pureté de la religion traditionnelle au profit d'une expérience personnelle, et d'autre part, la perte d'autonomie de l'art au profit d'une certaine élévation religieuse. Dans le cas du dévoilement, le mécanisme religieux demeure, mais par distorsion, il est dénaturé,

²⁶⁵ « À l'occasion de cette confrontation avec le mystère glorieux, chacun sa façon de danser devant l'arche. Mais c'est bien de là que cela vient, la joie qui fait sourire au chant, de cette rencontre avec l'être, sous le signe du bonheur, de la splendeur, de la beauté. C'est cela la merveille qui est arrivée, la rencontre... » OP, p. XCI.

²⁶⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 181.

transfiguré vers le *numineux*. De cette manière, le concept religieux se trouve déplacé, vidé de son contenu originel, pour ne laisser que l'articulation profonde, qui prend différentes formes dans la poésie. Une présence symbolique plutôt que réelle, propre à un sacré anonyme, où il y a confusion entre la présence des « dieux », ces « sœurs fées »²⁶⁷ : symboles, mots et images, plutôt que de la présence explicite du Dieu unique.

C'est peut-être, d'ailleurs, dans ces moments où n'aboutiront pas les révélations, où l'ouverture ne se créera pas, que l'écriture, à la rescousse, viendra pallier au manque, pour lézarder le monde et permettre cet aller vers l'au-delà, car « L'écriture n'est en somme rien d'autre qu'une *craquelure*. Il s'agit de diviser, de sillonner, de discontinuer une matière plane, feuille, peau, plage d'argile, mur. »²⁶⁸ Ainsi, dans ces cas d'échec, l'écriture se posera elle-même comme ouverture. L'écrivain ou le poète, à leur tour, deviennent médiateurs, peut-être grands sacrificateurs et, à l'instar de Biron, on peut se demander : « Ne s'agit-il pas, encore une fois, de faire en sorte que le poème puisse advenir en tant que moment de grâce [...] ? »²⁶⁹.

²⁶⁷ « Monologue fantaisiste sur le mot », OP, p. 110.

²⁶⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁹ Michel Biron, *op. cit.*, p. 95.

Conclusion

Authentique veut dire inaliénable, incorruptible.
Saint-Denys Garneau

La même authenticité, irréductibilité intérieure.
Saint-Denys Garneau

Le poème inaliénable

« Rien n'est plus difficile peut-être, et plus risqué, que de parler de l'expression de la foi chrétienne chez Saint-Denys Garneau; plus précisément, d'en parler comme d'un témoignage spirituel parfaitement authentique. »²⁷⁰ Ainsi commence Gilles Marcotte alors qu'il réfléchit sur la dimension religieuse de la poésie de Saint-Denys Garneau; ainsi nous terminons. Vraisemblablement, *Regards et jeux dans l'espace* n'est pas le témoin d'un catholicisme traditionnel. Par contre, il a tout de l'authenticité et du spirituel. Voilà, en somme, ce que notre étude a voulu montrer : l'œuvre de Saint-Denys Garneau est nettement humaine, véritable et profonde; résistant au dogmatisme, elle « rejoint les exigences du cœur et de l'intelligence. »²⁷¹ et porte en elle une « réalité spirituelle (donc inaliénable) très forte »²⁷². La dimension religieuse de la poésie de Saint-Denys Garneau est donc plus authentique et séparée des dogmes habituels. En elle réside les mouvements profonds d'un homme religieux qui voulaient se dire autrement et plus véritablement, plus près de lui-même. Si la poésie s'oppose au religieux traditionnel, les états de l'homme garnélien n'en sont pas si étrangers : l'appel, la précarité, la métamorphose, le dévoilement correspondent tous à un souci de transcendance, qui trouve son écho dans le catholicisme de l'époque, mais qui prend appui plus largement sur un religieux universel. Le poème chante, en fin de

²⁷⁰ Marcotte, Gilles, « Pauvreté de Saint-Denys Garneau », in *Les Visages de la foi, op. cit.*, p. 106.

²⁷¹ Élie, Robert, *La Relève*, vol. III, no 4, mars 1937, p. 120-123.

²⁷² Voilà ce que Saint-Denys Garneau remarquait à propos de ses amis Jean Bélanger et François Rinfret. Jamais il n'aurait reconnu une telle valeur dans ses poèmes qui, pourtant, portent vraisemblablement une force qui nous les ont amenés jusqu'à nous, aujourd'hui. OP, p. 551 et 571.

compte, des aspirations humaines qui trouvent leur écho dans l'expérience religieuse, ainsi que l'ont démontré les concepts de Otto : le *mysterium tremendum*, la *majestas*, le *numens*, le *fascinans*, etc. Les effets de la rencontre avec le *numineux* se répercutent dans le poème, lequel clame les « traces » d'une transcendance. Le poème et le texte religieux se tissent ensemble, parfois opposés, difficilement conciliables, mais indispensables l'un à l'autre.

Les mots, d'ailleurs, y ont revendiqué leur statut de Parole, leur « dignité de parole »²⁷³, en effleurant celle de la prière et du psaume. Du coup, le spirituel s'y est déplacé sans restriction dogmatique, se dé-marquant de la tradition. Le poétique et le spirituel, l'un et l'autre métamorphosés par leur contact, se meuvent « inaliénables », libérés de tout asservissement. Le poème s'est aussi voulu « problématique », sous tension, sans rien résoudre; le religieux et le poétique arc-boutés, « co-naissants » ensemble. Saint-Denys Garneau espérait son poème tel et les concepts traditionnels, orthodoxes, étaient trop lourds, trop surfaits, pour cohabiter dans le poème, aérien et véritable. L'authenticité, voilà ce qui reste après l'élagage, « à force d'esthétique ». L'authenticité, c'est la « cage d'os », c'est le poème, irréductible. Et le spirituel, c'est son sens, sa direction. Là, devant soi.

Le poème incorruptible

Regards et jeux dans l'espace est une œuvre à part, au sens où l'entend le philosophe de la judéité, Emmanuel Lévinas. À la fois, elle aura été hors du champ de la poésie conventionnelle; aussi, elle aura rompu avec les idéaux religieux traditionnels. Il fallait partir, pour nous, des lectures religieuses pratiquées par Saint-Denys Garneau lui-même, pour comprendre le sens d'un idéal et mesurer tout l'écart qu'il pouvait y avoir entre le texte religieux et le poème. Aussi, nous devons retrouver leur réception dans l'œuvre en prose pour comprendre la signification qu'elles donnaient à son geste d'écriture. Le texte religieux correspondait pour Saint-Denys Garneau à un idéal esthétique et ontologique, un texte ayant le meilleur des deux mondes. L'œuvre était, pour lui, inévitablement

spirituelle, et l'authenticité était son garant. Il nous fallait de plus revenir sur les travaux de ceux qui avaient réfléchi sur sa dimension religieuse et observer, d'une part, l'écart que creuse le temps, et d'autre part, l'écart d'interprétation que *Regards et jeux dans l'espace* absorbe en elle. La preuve qui n'était plus à faire que cette oeuvre est à la fois moderne et religieuse, car elle est une poésie « incorruptible », dont aucune dimension ne se laisse nier, pas plus qu'elle ne se laisse saisir complètement. Notre lecture abdique devant le poème, et y revient, en espérant lui avoir soutiré quelque secret, quelque Parole.

Le poème irréductible

Dans certaines occasions, l'homme garnélien aura parfois semblé se néantiser. Mais par-derrière la destruction, la destruction elle-même connaissait son échec. Le poème lui aura survécu, et l'aura dépassé. Autre chose lui aura toujours pris le relais : chez le lecteur, une relecture; dans le poème, son sens irréductible; dans l'image, une réversibilité. En ce sens, le poème est lui-même expérience du sacré. Il est infini. Il se figure et se défigure, interrogeant sans cesse l'expérience qu'il transporte. Les « morts » vivent dans les poèmes, et ils ont toujours *soif*. Tout l'enjeu de la tension entre la modernité et la tradition prend « élan » en cet « espace » souple du poème. Le sens y prend du « jeu ». Ainsi, l'échec s'appuie aussi sur l'espoir, sans cesse renouvelé, d'atteindre la « substance et la plénitude ». Pour y arriver, il y a chez l'être garnélien, comme chez l'homme de « Commencement perpétuel », une volonté de recommencement²⁷⁴, un des principes moteurs de la métamorphose, semblable au désir de sanctification chez l'homme religieux. Mais le poème va encore plus loin, comme le remarque Jaccottet, il est le lieu d'une quête existentielle : « [c]'est le Tout Autre que l'on cherche à saisir. Comment expliquer qu'on le cherche et ne le trouve pas, mais

²⁷³ « Monologue fantaisiste sur le mot », OP, p.113.

²⁷⁴ « La fée invitée à ma naissance ne me donna pas, Dieu en est témoin, et les hommes, le courage de persévérance; mais elle m'octroya celui de recommencement, qui est un authentique » (L :344-345) ». *Recueil de poésies. Inédits de 1928*, Présentation de Gisèle Huot, Montréal, Éditions Nota Bene / Éditions de l'Outarde, 2002, p. 137.

qu'on le cherche encore. »²⁷⁵ Pour l'être garnélien, le but souvent se dérobe, inatteignable, mais son manque ne fait qu'attiser la quête et lui donne *sens*. L'assertion de Jaccottet n'est pas facile, et peut-être même audacieuse, car elle s'obstine à voir quelque chose qui, par son absence, clame haut et fort sa présence; mais ce sont « les trouées, l'intervalle qui laissent espérer. L'impossibilité même révèle. À l'endroit de l'ignorance et du non-savoir s'édifie le trophée du *sens*. »²⁷⁶ Le moment le plus révélateur du poème est certes celui où il fait silence, car « pour nous, ce motif, c'est l'effet immédiat du sentiment du « *numen praesens* »²⁷⁷. Là où le poème cesse, là où il se heurte au manque-à-dire et à l'absence, s'érige du coup la promesse du mieux-être de son propos, l'espérance d'une possession par l'au-delà et l'espérance d'un au-delà possédé.

²⁷⁵ Jaccottet, Philippe, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 1984, p. 39.

²⁷⁶ Steinmetz, Jean-Luc, « Entre proche et lointain : l'« autre chose » de Philippe Jaccottet », in *Poésie et Altérité. Actes du colloque de juin 1988*, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 23-24. Nous soulignons.

²⁷⁷ Il faut citer encore le parallèle établi avec le moment de la messe : « Le moment le plus sacré, le plus numineux de la messe, celui de la transsubstantiation, la musique la plus parfaite ne l'exprime qu'en se taisant, par un silence absolu et prolongé, un silence qui se fait pour ainsi dire écouter. Nulle part ailleurs elle n'atteint la puissance de recueillement que possède ce « silence devant le Seigneur. »²⁷⁷ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 108-109.

Bibliographie

1. Corpus : poésie de Saint-Denys Garneau:

Regards et jeux dans l'espace. Poèmes choisis, Préface de Jacques Brault, Choix et présentation de Hélène Dorion, Montréal, Éditions du Noroît, 1993.

Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes, « Préface : L'ordre secret du monde », Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993.

Poésies. Suivi d'une lettre à André Laurendeau, « Introduction », Montréal, Les Publications du Quartier Libre, 1994. p. i à iv.

Regards et Jeux dans l'Espace, « Saint-Denys Garneau parmi nous », Montréal, Fides, 1993. p. 9-13.

Regards et jeux dans l'espace, Édition pédagogique de François Hébert, Anjou, CEC, 1996.

Saint-Denys Garneau, préface de Benoît Lacroix, Montréal, Fides, coll. « Classiques canadiens », 1967.

Saint-Denys Garneau, Poésies complètes, Montréal, Fides, coll. « du Nénuphar », 1949.

Recueil de poésies. Inédits de 1928, Présentation de Gisèle Huot, Montréal, Éditions Nota Bene / Éditions de l'Outarde, 2002.

2. Corpus : prose de Saint-Denys Garneau :

Journal, Montréal, BQ, 1996.

Lettres à ses amis, Montréal, HMH, 1967.

Œuvres en prose, édition critique établie par Gisèle Huot, Montréal, Fides, 1995.

3. Études portant sur le corpus :

Béguin, Albert, « Réduits au squelette », *Esprit*, no 220, novembre 1954. p. 640-649.

Biron, Michel, « Saint-Denys Garneau : la scène du poème », *L'absence du maître*, Montréal, PUM.

Blais, Jacques, *Saint-Denys Garneau et le mythe d'Icare*. Sherbrooke, Cosmos, 1973.

Bourneuf, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses influences européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969.

Charron, François, *L'obsession du mal. De Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada français*, Montréal, Les herbes rouges, 2001.

Ellis, Marie-Blanche, *De Saint-Denys Garneau. Art et Réalisme, suivi d'un Petit Dictionnaire poétique*, Montréal, Éditions Chantecler, 1949.

Fortier, Frère Lévis, *Le Message poétique de Saint-Denys Garneau*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1954.

Gagné, Sylvain, *Les Figures du poète. Saint-Denys Garneau dans le discours critique de 1937 à 1993*, Université de Montréal, thèse de doctorat manuscrite, 1996.

Gagnon, Jean, *Saint-Denys Garneau : l'autour, les centres*, Université de Montréal, thèse de doctorat manuscrite, 1982.

Lacroix, Benoit, « Sa bibliothèque personnelle », *Études françaises*, 1967. p. 97-111.

Légaré, Romain, *L'Aventure poétique et spirituelle de Saint-Denys Garneau*, Montréal, Fides, 1957.

Marcotte, Gilles, « Pauvreté de Saint-Denys Garneau », in Routier, Gilles et Warren, Jean-Philippe (sous la direction de), *Les Visages de la foi : figures marquantes du catholicisme québécois*, Montréal, Fides, 2003, p. 106-120.

Marcotte, Gilles, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989.

Nepveu, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999.

Nepveu, Pierre, « Paysages du sujet », in *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998.

Pelletier, Albert, « St-Denys Garneau : Regards et jeux dans l'espace », *Les Idées*, vol IV, no 4, avril 1937, p. 247-249.

Valdombre (pseudonyme de Claude-Henri Grignon), « Regards et jeux dans l'espace », *En Avant!*, vol 1, no 11, 26 mars 1937.

4. Ouvrages de références :

A Kempis, Thomas, *L'Imitation de Jésus-Christ* (traduction de Lamennais), New York, Catholic Book Publishing Company, 1952.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Clerc, Gabrielle, *Saint-John Perse ou la poésie comme acte sacré*, Neuchâtel, À la baconnière, 1990.

Court, Raymond, « L'Art et la religion. Présence symbolique et Révélation », *Études*, déc. 96, p. 651.

Crouan, Denis, *L'Histoire du Missel Romain*, Paris, Téqui, 1988.

Daunais, Isabelle, « Une vitesse littéraire : la lenteur », *L'Inconvénient. Revue littéraire d'essai et de création*, numéro 1, mars 2000.

Delort, Jacques, *La poésie et le sacré. Rimbaud, Paul Valéry, Saint-John Perse, René Char*, Aparjon, Éditions du Labyrinthe, 1996.

Demerson, Guy, sous la direction de, *Poétiques de la métamorphose. De Pétrarque à John Donne*, Université de Saint-Étienne, 1981.

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

Éliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1965.

Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël / Gonthier, 1976.

Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1998.

Grimaldi, Nicolas, *Le désir et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

Grondin, Jean-Baptiste, *L'Imitation de Jésus-Christ : ses valeurs, ses limites*, Mémoire de maîtrise manuscrit, Udm, 1964.

Hébert, François, « Ressacs de branches », in Cloutier, Cécile (sous la direction de), *Miron ou la marche à l'amour*, Montréal, L'Hexagone, 2002. p. 149-166.

Jauss, Hans Robert, « La douceur du foyer », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978.

Jauss, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1988.

Jenny, Laurent, *La terreur et les signes : poétiques et ruptures*, Paris, Gallimard, 1982.

Kristeva, Julia, *Semiotike. Recherches pour une semanalyse*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1969.

La Bible Thompson, version Louis Segond révisée, dite à la Colombe, Miami, Éditions Vida, 1991.

La Bible, Paris, Bayard, 2001.

Larouche, Jean-Marc et Ménard, Guy, (collectif sous la direction de), *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec, PUL, 2001.

Lobet, Marcel, *La Poésie et le sacré*, Éditions J. Dieu-Brichart, Belgique, 1986.

Maritain, Jacques, *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1920.

Melançon, Robert, « Notes pour une poésie contemporaine », préface de Lapointe, Paul-Marie, *Pour les Âmes. Précédé de Choix de poèmes / Arbres*, Montréal, Typo, 1993.

Missel quotidien et autre vespéral, Montréal, Société liturgique canadienne, 1946.

Otto, Rudolf, *Le Sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Payot, Paris, 1949.

Paz, Octavio, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1965.

Poulet, George, *Études sur le temps humain III. Point de départ*, Paris, Plon, 1964.

Rey, Alain (sous la direction de), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert dictionnaires, 1998.

Russ, Jacqueline, *Histoire de la philosophie*, Paris, Hatier, coll. « Profil philosophie », 1985.

Steinmetz, Jean-Luc, « Entre proche et lointain : l'“autre chose” de Philippe Jaccottet », in *Poésie et Altérité. Actes du colloque de juin 1988*, Collot, Michel et Mathieu, Jean-Claude (textes recueillis et présentés par), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990.

5. Divers :

Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Hachette, 1992.

Claudel, Paul, *Connaissance de l'est*, Gallimard, Poésie/Gallimard, 1974.

Jaccottet, Philippe, *Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1998.

Jaccottet, Philippe, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1984.

Melançon, Robert, *L'Avant-printemps à Montréal*, « Lettre à Jacques Brault », Montréal, VLB éditeur, 1994.

Miron, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.